د. يادكار لطيف الشهرزوري

المفاتيح الشعرية

قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد



د. يادكار لطيف الشهرزوري

المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد





تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح

لم يحظ شعر بشار بدراسات نقدية كثيرة في العصر الحديث، مثلما حظي به لدى القدماء الذين عدّوه زعيم طبقة المحدثين، وأكثرهم إبداعاً، وربما يعود السبب إلى اتهامه بالشعوبية والزندقة، وبسبب مسلكه في حياته، فتعرّض الشاعر قبل شعره للهجوم والتعنيف.

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد المنطلقات الأسلوبية التي اقتضتها طبيعة تجربة بشار الشعرية، والمرتكزات التي أرست عليها موجات التحليل أفقياً وعمودياً، مع تسليط الضوء على مستجدات النظرية النقدية الحديثة، بخصوص المتلقي، ودوره الأساس في بنية الخطاب الأدبي، والالتفات إلى المبدع ووجوده خلف النصوص، وانعكاس هذا الحضور على بنية النصوص الشعرية.


ISBN 978-9933453114



د. يادكار لطيف الشهرزوري.

- من مواليد مدينة السليمانية - اقليم كردستان العراق.
- متخصص في النقد الحديث والسرديات.
- أستاذ مادة النقد الحديث وتحليل النصوص في قسم اللغة العربية بكلية اللغات - جامعة صلاح الدين - أربيل.

صدر له كتاب (جماليات التلقي في السرد القرآني) عن دار الزمان - ٢٠١٠.

له العديد من البحوث والمقالات الأدبية والفكرية باللغتين العربية والكردية في المجلات الاكاديمية والثقافية.



المفاتيح الشعرية

قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد

المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار برد برد

تأليف: د. يادكار لطيف الشهرزوري

الطبعة الأولى : 2012



الناشر: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق – سوريا : ص.ب 5292

تلفاكس: 00963 11 5626009

موبايل: 00963 932 806808

E.mail: zeman005@yahoo.com

E.mail: zeman005@hotmial.com

Web sit: www.darzaman.net

الإخراج الداخلي: دار الزمان

تصميم الغلاف: م . جمال الأبطح

د. يادكار لطيف الشهرزوري

المفاتيح الشعرية

قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد



الإهداء

إلى..

التي وهبتني الحبّ والحنان

وزرعت في قلبي الثقة والإقدام

المرفأ الندي والقلب المعطاء

أمّي الغالية..

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

غدا النقد الأدبي الحديث علماً من العلوم الإنسانية، يقوم على أسس ونظريات ومناهج باتت تتطور وتتضح يوماً بعد يوم، عن طريق الممارسة والتطبيق، إذ تقوم الإجراءات التطبيقية بتوظيف هذه الأصول والأسس والمناهج، بغية قراءة النصوص الإبداعية قراءة أدبية دقيقة مستندة إلى لغة النص ومستوياتها الأدائية السطحية والعميقة.

لقد أصبحت قراءة الأدب وتحليله، واستنباط جمالياته أمراً عسيراً إن لم يكن محالاً من دون الاطلاع التام، والقراءة المتعمقة المتأنية لنظريات النقد الحديث، ومناهجه الكثيرة المتنوعة، سواء أكان ذلك فيما يتصل بالقارئ العادي أو القارئ المتخصص. من هنا تعتمد هذه القراءة لشعر بشار بن برد(*) على آليات الأسلوبية باتجاهاتها المختلفة، كالأسلوبيات الوصفية، والتكوينية، والبنيوية، والسيميائية، والوظيفية.

يؤسس البحث إجراءاته ومقوماته على مفاهيم المنهج الأسلوبي الذي يُعنى بدراسة النص، كونه رسالة لغوية يستعين بها الأديب لتوصيل تجربته الشعورية، ومن أجله يستنطق البحث طبيعة المستويات اللغوية للنصوص الشعرية، وطبيعة الخطاب وأنساقه، بالإفادة من المقولات المتّصلة بالأدب، وبالعلوم الفلسفية، والاجتماعية، والتأريخية في مناطق تلاقيها، ولابدّ لها قبل كلّ شيء أن تبدأ من النص نفسه، كونه بنية كلية شاملة ومتماسكة، لذلك يتجنب البحث المقاربات الخارجية التي تحقق نتائجها عن طريق محاولة إسقاط المعنى من الخارج على النص بالقوة، فالأسلوبية بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتّسع مجالها لكلّ

(*) هو بشار بن برد ولد في البصرة حدود سنة ست وتسعين للهجرة، وتوفي في بغداد سنة سبع أو ثمان وستين ومئة للهجرة.

إبداع ذي طبيعة لغوية، من غير أن تبتعد عن جماليات النص، ومن غير أن تعتمد على قواعد مسبقة جاهزة.

لم يحظ شعر بشار بدراسات نقدية كثيرة في العصر الحديث، مثلما حظي به لدى القدماء الذين عدّوه زعيم طبقة المحدثين، وأكثرهم إبداعاً، وربما يعود السبب إلى اتهامه بالشعوبية والزندقة، وبسبب مسلكه في حياته، فتعرّض الشاعر قبل شعره للهجوم والتعنيف، ولم أجد فيما وقع بين يديّ من المصادر التي تتناول شعره - فيما أظن - إلاّ ثلاثة مصادر جادّة، الأول كتاب (بشار بن برد) لإبراهيم عبد القادر المازني، والثاني (شخصية بشار) لمحمد النويهي، فقد درس هذان المؤلفان الشاعر دراسة أدبية نقدية، ولكن طغت على كتابيهما حياة الشاعر، فجاء كتاباهما دراسةً لحياة الشاعر، وسيرته وأخلاقه وبعض جوانب شعره، وقامت تحليلاتهما في أكثر الأحيان على الأمثلة المشهورة التي استشهد بها القدماء، أما الثالث فهو (الصورة في شعر بشار بن برد) لعبد الفتاح صالح نافع الذي تناول جانب الصورة في شعره، مع الالتفات إلى موضوع السرقات الشعرية، فضلاً عن دراسات مبعثرة في فصول ومباحث كتب مختلفة[1].

وتجدر الإشارة فيما يخص المصادر والمراجع إلى أنّ هذه الدراسة لكونها دراسة أسلوبية، كان اعتمادها الأساس على ديوان الشاعر[2]، بجانب اعتمادها على المصادر الأسلوبية والنقدية - وهي كثيرة - وفي مقدمتها كتاب (الأسلوبية والأسلوب) لعبد السلام المسدي و(علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته) لصلاح فضل، وكتاب (الأسلوب والأسلوبية) لبيير جيرو، وكتابا جان كوهين (بنية اللغة الشعرية واللغة العليا)، وكتاب (البلاغة العربية قراءة أخرى) لمحمد عبد المطلب، وكتابا عبد الله محمد الغذّامي (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، وتشريح

---

(1) ككتاب (المرشد إلى فهم أشعار العرب) لعبد الله الطيب المجذوب، و(أدب العصر العباسي) لشوقي ضيف، و(دراسة الأدب العربي) لمصطفى ناصف، و(القيم الفنية المستحدثة) لتوفيق الفيل، و(دراسات تطبيقية في الشعر العربي) لعبدة بدوي، و(المذاهب النقدية - دراسة وتطبيق) لعمر محمّد الطالب.

(2) اعتمد البحث النسخة التي قام بتحقيقها الشيخ محمّد الطاهر بن عاشور بأجزاء ثلاثة والجزء الرابع هو ملحقات الديوان.

النص) وكتاب (خصائص الأسلوب في الشوقيات) لمحمد هادي الطرابلسي. كما تقف كتب الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (جماليات المكان، وحدسُ اللحظة، وجدلية الزمن، والتحليل النفسي للنّار)، وكتاب (الزمن في الأدب) لهانز ميرهوف، وأطروحة لطيف محمد حسن (الفضاء الشعري عند السياب) وكتب أخرى كثيرة - لا يتّسع المجال لذكرها - وراء تبلور رؤية الباحث ومنطلقاته التحليلية.

وفيما يخص خطة البحث فإنها تتكون من ثلاثة فصول، الفصل الأول (المفاتيح الشعرية) يتضمن - فصلاً عن نبذة حول مفهوم المفاتيح الشعرية في الدراسات الأسلوبية، وطبيعة تكوينها في شعر بشار - ثلاثة مباحث: المبحث الأول منها يتناول مفتاحين من المفاتيح الشعرية في شعر بشار وهما البنية الصوتية، والحركة الحسية. والمبحث الثاني يتناول مفتاح الرؤية الشعرية لدى الشاعر، ومحاور انبثاقها في ثلاثة مدارات: المدار الأول يتموضع حول شعرية الرؤية بصفتها بؤرة انفجارية مشعّة على معالم بنيان الخطاب، والمدار الثاني يدور حول الفضاء المكاني إطاراً فنياً للحدث الذي يتموقع في النص، وتجري فيه وقائعه الجزئية والكلية مع الالتفات إلى أبعاد الزمن؛ لأنَّ المكان يحتوي على الزمن مكثفاً، والمدار الثالث هو الصورة - الحركة أو البنية المشهدية. والمبحث الثالث: ينطلق من خلال سيطرة البنية الفعلية على مسار النصوص، وينقسم إلى مدارين: المدار الأول: مدار الحركة والأفعال المشحونة بطاقة دلالية متميزة، والمدار الثاني: مدار الزمن الشعري عبر تقصّي خطوط الأفعال في القصائد.

أمّا الفصل الثاني (المستوى المعجمي والتركيبي) فقد تناوله الباحث في خمسة محاور وهي (الاختيار، والثنائيات الضدية، والنزعة القصصية) ثمّ الانزياح المتمثل في: (الحذف، والتقديم والتأخير، والاعتراض، والالتفات) فالأساليب الطلبية التي تمركزت في أساليب (الاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء).

ويعدّ الفصل الثالث (المستوى الموسيقي) امتداداً للبنية الصوتية، وهو يأتي في مبحثين: يدرس المبحث الأول الإيقاع الخارجي المتمثل في (البحور الشعرية، والقافية، والقافية الداخلية، وقافية المطالع، ونظام الفواصل والتصريع، وكسر النمط) أما المبحث الثاني (الإيقاع الداخلي) فيتمثل في: (التكرار، والترديد،

والتجانس الصوتي أو الجناس، والمهيمنات الصوتية، والتجاوب الصوتي، والمجاورة، والتناسج الصوتي، وانطلاق المدى).

ويتقدم هذه الفصول مدخلٌ موضِّحٌ لمنطلقات الدراسة ومرتكزات التحليل الجاري على النصوص الشعرية.

وفي الختام لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا الكتاب كان في الأساس رسالة ماجستير قدمت إلى مجلس كلية الآداب بجامعة صلاح الدين –أربيل كجزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تحت إشراف الاستاذ المساعد الدكتور لطيف محمّد حسن عام 2000.

والله تعالى نسأل التوفيق في الأمور كلّها .

المدخل

لا يطمح هذا المدخل أن يبحث في مفهوم الأسلوبية، وأسسها النظرية وخليفتها التأريخية، لوجود دراسات رائدة[1] في هذا المجال - تجنباً لتكرار ما جاء في تلك المصادر - بقدر ما يروم تحديد المنطلقات الأسلوبية التي اقتضتها طبيعة تجربة بشار الشعرية، والمرتكزات التي أرست عليها موجات التحليل أفقياً وعمودياً، مع تسليط الضوء على مستجدات النظرية النقدية الحديثة، بخصوص المتلقي، ودوره الأساس في بنية الخطاب الأدبي، والالتفات إلى المبدع ووجوده خلف النصوص، وانعكاس هذا الحضور على بنية النصوص الشعرية.

تقوم الأسلوبية على رَكحٍ ثلاثي دعائمه هي المخاطِبُ والمخاطَبُ والخطاب، ولا يوجد من نظرية تحاول تحديد الأسلوب إلاّ اعتمَدت أصولياً إحدى هذه الركائز أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلةً[2] فالأسلوبية شأنها شأن البنيوية والشكلانية تركز على النص بوصفه بنية لغوية وإشارية مكتفية بذاتها[3]؛ فهي ترى إذا "كان الأسلوب في (فرضية المخاطِب) صحيفة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصية، وكان في (فرضية المخاطَب) رسالةً مغلقةً على نفسها لا تَفضُ جدارها إلاّ يدا من أرسلت إليه، فإنّه في (فرضية الخطاب) موجود في ذاته يمتدُ حبل التواصل بينه وبين لافظه ومحتضنه لاشك، ولكن دون أن تعلّق ماهيته على أحدٍ منهما، وصورة ذلك: أنّ النص إنْ كان وليداً لصاحبه فإنّ الأسلوب وليد النص نفسه، لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف المخاطِب، لأنّ رابطة الرحم بينهما حضوريّةٌ في لحظتي الإبداع والإيقاع، وهذا المنظار في تحديد ماهية الأسلوب يستمّد ينابيعه من مقوِّمات الظاهرة اللغوية في خصائصها البارزة ونواميسها

---

[1] ينظر (الأسلوبية والأسلوب) لعبد السلام المسدّي و(علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته) لصلاح فضل، و(البلاغة والأسلوبية) لمحمد عبد المطلب، و(البلاغة والأسلوبية) لهنري بيرش، و(الأسلوب والأسلوبية) لـ كراهم هاف و(معايير تحليل الأسلوب) لميكائيل ريفاتير، و(الأسلوب والأسلوبية) لبيير جيرو.

[2] الأسلوبية والأسلوب: 61.

[3] الصوت الآخر - الجوهر الحواري في النص الأدبي: 246.

الخفيـة" [1]. إلا أن النظـرة الأوليـة لـدعائم الأسلوبية تظهـر بوضـوح دور المخاطـب والمخاطَب في بنية الخطاب وانبثاقه، ولهذين العنصرين مستندات أصولية تتجمّع في تجذير الروابط بين الأسلوب والشخصية في أبعادها الوجودية، وهـي تنـصبّ في حيِّزٍ فلسفي ثنائي المفتَح، له باب على نظرية المعرفة والإدراك، إذْ مداره التسليم بمبدأ الاكتساب الشمولي، وله باب على نظريات علم النفس[2] وبهذا يعتمد علم الأسلوب على علم النفس اعتماداً كبيراً، ويقوم بالتحقيق الدقيق المتعمّق القائم بقدر الإمكان على التجارب التي تستهدف رصد أوضاع النفس البشرية في أحوالها المختلفة، وتتعقّب آثار الحالات النفسية في التعبير اللغوي، وبما أن اللغة تمتاز عن بقية مظاهر النشاط الروحي بأنها أشدّ الأدوات ملائمة للكشف عن الوعي واللاشعور فإنَّ هذه الأحوال لابدّ أن تنعكس فيها[3].

على الرغم من حضور المتلقي في عملية الإبلاغ لانعكاس هذا الحضور على صفحات الخطاب نتيجة رغبة المخاطِب (الباث) في حمل المخاطَب لا على فهم محتوى رسالته فحسب، بل على تقمّص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب، إلاّ أنّ منحى الأسلوبية في الإعلاء من شأن النص يدخل المخاطَب (المتلقي) ضمن دائرة الضغط الكلّي للنص، إذ يُعدُ الأسلوب ضغطاً مسلّطاً على المتلقي بحيث لا يلقي الخطاب إلاّ وقد تهيّأ فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل عنه حرّية ردود الفعل، ويكاد روّاد الأسلوبية المعاصرة يتخذون من هذا المعطى أسّاً ثابتاً في تحديد الأسلوب على الرغم من اختلاف سبلهم في تقدير دوافع الظاهرة وغاياتها الوظائفية، (فقيرو) يعتبر الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارىء وإمتاعه وشدّ انتباهه وإثارة خياله، ويلحّ (دي لوفر) على أنّ الأسلوب هو سلطان العبارة تستبدُ بنا، وكذلك فعل كلّ من (كولان) و(أحمد الشايب)، وكما يعدُ (ريفاتير) المنظّر لهذا الفهم، وهو الذي دنا به من الموضوعية العلمية[4]. بيد أن سلطة النص هذه لم تستمر طويلاً، فاتجاهات ما

---

[1] الأسلوبية والأسلوب: 88 ـ 89.

[2] م.ن: 72 ـ 73.

[3] علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته: 121.

[4] الأسلوبية والأسلوب: 80 ـ 83.

بعد النبيوية Post – structuralism وبشكل خاص الاتجاهات التفكيكية، وكذلك الاتجاهات المتمحورة حول القراءة المتمثلة في نظريات التلقي، قد أنهتْ سلطة النص ونقلتها إلى المتلقي، إذ لم يعد المتلقي مجرد متلقٍ سلبي خاضع لسلطة النص، وشفرته بل أصبح مسهماً في عملية الإنتاج[1]. ولعلّ الفضل في لفت الأنظار إلى مفهوم القارىء ودوره الكبير في العملية الإبداعية إنّما يرجع إلى نظرية الاتصّال (أو التواصل) التي جاء بها (رومان ياكبسون)، ومن خصوصيات هذه النظرية أنَّها أعنت في درس التخاطب بالأطراف الثلاثة المعنية به وهي (المخاطِب والخطاب والمخاطَب أو الباث والرسالة والمتلقي).

وجدت هذه الاتجاهات والمناهج صداها في الدراسات الألسنية والأسلوبية والبنيوية، تلك الدراسات التي ركّزت على عملية عزل النص، والتعامل معه كعالم مستقل بذاته، فقراءته على هذا الأساس.

ولم تكن الساحة النقدية والأدبية العربية بعيدة عن هذا الجدل الخصب في تعميق عملية القراءة، ولو حاولنا الاقتصار في الإشارة على بعض التجارب التي حاولت إثراء رؤيتها تجاه النصوص الإبداعية من منطلقها الأسلوبي أو البنيوي، لوجدنا مجموعة من التجارب المتباينة[2]؛ فقد أكّد كمال أبو ديب تأثير العوامل الخارجية، كما ركّز على تقديم تحليل بنيوي لأنساق النص، فعلى حدٍّ قوله: "إنَّ دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية، والعكس صحيح؛ بلّ إنّ كلتا الدراستين تتحرك وتستكمل على صعيد خاص مختلف عن، لكنه متكامل مع، الصعيد الآخر"[3]. ويرفض محمد بنيس النظرة المنغلقة لبعض المقاربات البنيوية في فهم النص التي تمحور عملها النقدي حول البحث عن القوانين، والأنساق الداخلية للعمل، وتعامل النص كعالم ذري مغلق[4].

---

(1) الصوت الآخر: 230.

(2) ينظر م.ن: 206 ـ 223 و241 ـ 249، إذ يذكر الكاتب أسماء عدد كبير من النقاد ودراساتهم في مختلف الاتجاهات من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ويكشف بوضوح دور هذه المناهج والاتجاهات في مسيرة الدراسات النقدية العربية.

(3) في الشعرية: 20، وينظر جدلية الخفاء والتجلّي: 279 وما بعدها.

(4) الصوت الآخر: 249.

ويشير عبد السلام المسدّي إلى أنّ "أوفق السبل إلى نظرية شمولية أنْ نتّنبه إلى أنَّ الظاهرة النقدية الأدبية، تجسّم تقاطع ظواهر ثلاث: حضور الإنسان - مؤلفاً كان أو مستهلكاً أو ناقداً - وحضور الكلام فحضور الفن" [1] كما يعلن "بأنَّ لا شرعية لأيّة نظرية جمالية في الأدب، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسَّاً لها، بل أهمّ قواعدها التأسيسية، كما أنه لا يمكن الإقرار بأيّة قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم تشرّح مادته اللغوية على أساس اتّحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها، ثمَّ إنّه لا أسلوبية بدون غوص في أبعاد الظاهرة اللغوية" [2]. وبعد ذلك بفترة يطلق المسدي على بعض دراساته النقدية لعدد من التجارب الأدبية مصطلح (قراءات) وذلك في كتابه (قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون)، وقد يلاحظ أنّ الناقد لم يكن، في جميع هذه القراءات يكتفي باستقراء البنية الألسنية أو اللغوية، بل كان يحتكم أحياناً - وإنْ بحدود ضيقة - إلى عناصر خارج اللغة مثل المرجع الخارجي، والتأريخي، والاجتماعي، وحياة الشاعر ونفسيته[3].

لذلك لا تقتصر هذه الدراسة على دلالة البنية اللغوية فقط، بل تحاول دعم تأملها التحليلي ورؤيتها النقدية بأبعاد خارج نصية إذا اقتضت الضرورة، وهذه الإحالات هي (إحالات نصية) - إنْ صحّ التعبير - لأنها تبدأ من النص، بدءاً من تحليل المستويات الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والصرفية، والنحوية، والأسلوبية.

---

(1) الأسلوبية والأسلوب: 123.

(2) الأسلوبية والأسلوب: 122.

(3) ينظر قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: 5 و56.

الفصل الأول

المفاتيح الشعرية

المبحث الأول

أولاً: البنية الصوتية

ثانياً: الحركة الحسية



ينبثق خطاب النصوص الأدبية من بنيتها اللغوية، وتصبح هذه البنية مرتكزاً لانطلاقة الدراسات النقدية المقامة على تلك النصوص، للكشف عن جمالياتها والقيم التي تتضمنها هذه البنية اللغوية نفسها، فالمدخل الأسلوبي لفهم أيّ نص هو لغته، والمداخل التي يمكن أن يشرع من خلالها للدراسة الأسلوبية تتنوع، ولكن السِّمة المشتركة بين هذه المداخل تظلّ هي البدء من لغة النّص. ومن هذه المداخل اختيار (عبارة دالّة) مميّزة لفتح النصوص وتشريحها، تسمّى بعبارة المفتاح، وهي تكون كلمة أو جملة، وتمتلك دلالة معنوية أو تركيبية أو صوتية، وحينما تنطلق الدراسات النقدية أو الأسلوبية من تلك المفاتيح، فإنّها تغوص في بنية النص في ضوء الجدل القائم بين المفتاح ومجمل النص لكي تفسّر الكلّ على ضوء الجزء[1].

ويقصد بالمفاتيح الشعرية تلك "الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري توزيعي في النص بشكلٍ يفتح مغالقه، ويبددُ غموضه"[2]. وقد عبّر (فاليري) عن هذه السّمة الأسلوبية بقوله إنّ تكرار كلمات بعينها ما يعني أنّها ذات رنين عند المبدع، وأنّها ذات قوة إبداعية ملموسة أقوى كثيراً من الاستعمال الجاري[3]، ومن ثمّ فإن (الكلمة - المفتاح) عند فاليري مفهوم نسبي محض، إنها الكلمة التي يكون لتكرارها عند مؤلف معين مغزى أكبر مما يكون لها عند معاصريه[4]. بناءً على ذلك يفترض أن تكون لكل خطاب شعري جماليات خاصة، وسمات جديدة متجددة، وليس هناك معيار نقدي جاهز للتطبيق على كلّ خطاب، فلكل منظومة لغوية وبنية فنية أسرارها الخاصة التي تعكسها بصدق لغته الفنية وما تمتاز به من نوعية خاصة على مستوى التركيب والدلالة والصوت[5]، وأنّ الإدراك العلمي لهذه الأسرار الفنيّة الخاصة، والانطلاقة الواعية من داخل النصوص من حيث هي كلّ بغية اكتشاف سماتها، يقودان الدارس إلى المفاتيح الشعرية "فكلّ شاعرٍ - إن لم نقل كلّ نصٍ - يقود ناقده بالضرورة إلى

---

(1) ينظر مدخل إلى علم الأسلوب: 138، وجماليات القصيدة المعاصرة: 99.

(2) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي: 169.

(3) م.ن: 170.

(4) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي: 170.

(5) جماليات القصيدة المعاصرة: 17.

المفتاح الأساسي لفهم تجربته.." [1] بشرط التعاطف معه والإلمام العلمي به.

إنَّ مجرد تكرار كلمات أو عبارات لا يُعدّ مفتاحاً، ولا يرتقي بها إلى مستوى المفاتيح التي توظف في فتح مغاليق التجربة الشعرية، إذ يجب معرفة الفرق بين الكلمات المفاتيح، وبين ما يسمّى (الكلمات الرئيسة thematic words)، فالكلمات الرئيسة هي العبارات التي يستعملها كاتب معين بكثرة، على حين أنّ (الكلمات ـ المفاتيح) هي تلك المواد المعجمية التي يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها في الوضع الطبيعي المعتاد.. وإنّ اكتشاف (الكلمات ـ المفاتيح) سيكون عملية دقيقة، وهي تختلف أيضاً عن (الكلمات السياقية contextual – words) التي يرجع تكرارها إلى الموضوع أكثر مما يرجع إلى أيّ اتجاه سايكولوجي أو فنّي مقصود[2].

كما أسلف القول إن مجرد التكرار والقيام بالجرد الإحصائي للكلمات المكررة ليسا كافيين لاستنباط المفاتيح الشعرية، بل المقصود الورود الحيّ النابض على مستوى التجربة الشعرية كليةً، عندئذ ستصبح تلك الكلمات طاقة تعبيرية تطل على فجاج النصوص الشعرية ونتوءاتها، بحيث تجري عبر مستويات النصوص المتعددة، وعبر المعاني الكامنة في النصوص دون أن يعوق رحيلها وذوبانها عائق، فهي ـ المفاتيح الشعرية ـ مطلقة الوجود على الرغم من أنّ استكشافها يستدعي من التدبر شيئاً غير يسير.

إنَّ المفاتيح الشعرية في شعر بشار ـ وكما هي طبيعتها ـ لا تحفل بحدود الغرض ولا تكترث لتعدّد المعاني، لأنها تظلّ على الرغم من تشتّت المعنى داخل الخطاب، وجهاً من وجوه وحدته وسمة من سمات الأصالة في تجربة صاحبه، ولكنّها تتلوّن وفق مقتضيات التجربة ومراحلها وخصوصياتها، ووفق مرورها في نسيج النصوص الشعرية وتلاحم خيوطها، وإنَّ "مبدأ التلاحم الداخلي هذا؛ يشكل ما يسمّيه سبيتزر بـ (جذره الروحي) و(المخرج المشترك) لكلّ تفاصيل العمل التي تعلّل به وتفسر" [3]. وكلّ جزئية من جزئيات الرسالة "تسمح للدارس بالدخول إلى

---

(1) جماليات القصيدة العربية المعاصرة:17.
(2) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي: 170.
(3) الأسلوب والأسلوبية/ بيرجيرو: 52.

مركز العمل، فالعمل ككل يكون الجزء فيه معلّلاً ومندمجاً، ثمّ عندما نصل إلى المركز سيكون في حوزتنا نظرة على كل الأجزاء، وإنّ الجزء إذا رُصِدَ بعناية، فإنه سيمنحنا مفتاح العمل"[1].

المفاتيح التي تقود الباحث إلى عالم بشار الشعري هي: (مفتاح البنية الصوتية، والحركة الحسية، والرؤية، والبنية الفعلية) مفتاح الصوت بأبعاده الثلاثة: البعد الأول: كونه مصدراً للمبدع في مخاض الخطاب الفنّي وتبلوره ، والتعبير عنه مشافهة أو كتابة. والبعد الثاني: المتلقي انطلاقاً من أنّ الأسلوب " قوة ضاغطة متسلطة على حساسية القارىء وقابليته المدركة" [2]. والبعد الثالث: السياق المولّد للوظيفة المرجعية[3] أما المفتاح الثاني (الحركة الحسية) فهي المتولدة من المباشرة الحسية، ومن الرؤية الفنية تجاه عالم المحسوسات بعدسة المبدع الذي يضفي على الصور الحسية - من المرئية واللمسية والذوقية والشمية - الحركة والحيوية والأبعاد الميتافيزيقية، ثم مفتاح (الرؤية) وهي تبلور رؤى الشاعر وموقفه حيال مفردات الوجود، وتنعكس خبراته الجمالية في الخلق والإبداع من خلال نصوصه الشعرية. والمفتاح الأخير (البنية الفعلية) المتمثلة في سيطرة الأنساق الفعلية على مجمل أجواء النصوص الشعرية، والدالة على التجدد والتغير، مع الالتفات إلى دلالة الزمن من خلالها .

كلّ مفتاح من هذه المفاتيح هو كالنواة الحاملة لخصائص التجربة الشعرية لدى بشار، وهذه الخصائص الكامنة في المفاتيح هي التي تحدّد سمات الرؤيا الشعرية، وأبعادها الفنية، عبر الذوبان الحيوي في مفاصل أسلوب بشار الشعري، ومن خلال التفاعل فيما بينها .

---

[1] الأسلوب والأسلوبية، بير جيرو: 53.

[2] الأسلوبية والأسلوب: 84.

[3] ينظر: م. ن: 84.

أولاً: البنية الصوتية:

تتجلى أهمية المستوى الصوتي في الخطاب الشعري على وجه الخصوص، مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، لأن جوهر الشعر هو الصوت[1]، كما أن التشكيل الشعري في حسب منظور المذهب البنيوي هو شكل صوتي متكرر[2]، وقد تنبّه ياكبسون إلى هذا الدور عندما قال: "إن بنية القصيدة تتمظهر بوضوح عبر الأصوات، حيث تتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية أكثر وضوحاً وقوة" [3]، وإذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثّل في النصوص المنطوقة أو المكتوبة، أو هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة، فإنه يبرز خلال عملية التلقي، لذلك، فالبنية الصوتية في منظور الأسلوبية متعلقة بركحها الثلاثي (الباث والمتلقي والرسالة) ويصبح هدف التحليل الرئيس للتحليل الأسلوبي هو إدراك مدى تكامل هذه العناصر الثلاثة في تحقيق الحدّ الأقصى لفعالية النص[4].

يأتي المبدع (المخاطِب – الباث) ليكون البعد الأول لمفتاح البنية الصوتية، وهو بدوره متلقٍ منتج يستثمر عملية التلقي الصوتي، وهذا التلقي يخضع لعدّة اعتبارات منها: ثقافة المرسَل، وعمق معجمه، وحَدْسه في الاختيار الأمثل للمفردات التي تمثّل التصورات الدلالية، وهنا يفترق الشعراء والأدباء في دروب الشعر[5]. وهذا التلقي قائم على عملية الإنصات، والإحساس الفنّي بالشحنات الموسيقية للحديث، فإنّ استقبالية الشاعر استقبالية انتقائية[6].

يأتي اهتمام بشار (المبدع) بالصوت مفتاحاً غير متناهي الثراء للإبداع، واستطاع أن يترك بصمته في هذا الاهتمام الجديد في حينه، وربما كان لعماه ولبيئته الطبيعية[7] والثقافية دور ملحوظ في هذا النبوغ، فالبيئة الثقافية التي

---

(1) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، مجلة آفاق عربية: 68.

(2) نظرية البنائية في النقد والأدب: 38.

(3) م. ن: 17.

(4) علم الأسلوب وصلته بعلم البلاغة مجلة فصول في النقد والأدب: 47 ـ 48.

(5) البنية الصوتية بين تشكيل الخطاب ونظرية التلقي: 17 ـ 18.

(6) سايكولوجية الإبداع: 50.

(7) تشكل البادية المصدر الأساس والأول في مصادر ثقافة الشاعر، فقد نشأ في حجور بني عقيل، فاكتسب منهم ملكة اللغة، وأدرك العرب الباقين من بني عامر بن صعصعة، وتلقى

عاشها بشار كسائر البيئات العلمية في العالم الإسلامي آنذاك كان الاعتماد الرئيس في تحصيل العلوم وبثّها على السماع والإلقاء من خلال الحلقات العلمية المعقودة في المساجد، إذ كان القياس في براعة الشيخ ونبوغ التلميذ على الحفظ عن ظهر القلب والإلقاء الشفهي، وقد قالوا إنّ العلم هو الذي يكون محفوظاً في صدرك. ولعلّ اختلاطه بالمعتزلة ومصاحبته لهم في فترة من فترات حياته، يشكّل مصدراً - بجانب البادية - من أهم مصادر ثقافته، فقد خالط علماء الكلام في البصرة وكان واحداً من ستة منهم[1]، وأنّ هذا الإطلاع على المنطق والفلسفة أسهم في إخصاب عقليته، وصبّغها بالعمق والدقّة والتحليل والتقسيم والبُعد في الخيال والتجريد فيه[2].

وفيما يخص عمى بشار وانعكاس عماه على أسلوبه الشعري، فإنّ حاسة السمع تُعدُ من أنشط الحواس عنده، إذ تحتل الخبرات السمعية المركز الأول بين أنواع الخبرات التي يحصل عليها المكفوف[3]، والأكثر من ذلك؛ فقد دلّت الأبحاث أنّ حاسة السمع من أولى الحواس التي يبدأ بها المولود الصغير اتصاله بالعالم الجديد[4]. كما أنها أهمّ وسيلة معروفة للاتصال بين بني البشر وسائر المخلوقات، لذا من البديهي أن يختار المجتمع الإنساني أنظمته الرمزية الشائعة من مجالي السمع والبصر[5] إلاّ أن المقارنة بين الحواس الخمس بالتجارب المعملية والملاحظات العملية، تضع السمع في المرتبة الأولى، رغم الشائع عن نعمة

اللغة بسمعه، ثمّ لم يلبث أن خرج إلى البادية عندما بلغ سن الشباب يستقي اللغة من ينابيعها، على عادة أبناء العرب الذين كانوا يُبعَثون إلى البادية ليخالطوا العرب البعيدين عن الاختلاط بالأجناس الأخرى، فأخذ العلم من أفواه شيوخ بني عقيل الضالعين في اللغة، وتركت البادية في نفسه أثرها في شعره. ينظر الأغاني: 3/135 - 140.

(1) قال أبو الفرج الأصفهاني: 3/146"كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام: عمرو بن عبيد، واصل بن عطاء، وبشار بن برد، وصالح بن عبد القدوس، وعبد الكريم بن أبي العوجاء، ورجل من الأزد وهو جرير بن حازم".

(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 134 وما بعدها.

(3) سايكولوجية الطفل غير العادي: 134.

(4) ينظر علم اللغة النفسي: 45 - 47، ويقول الله تعالى: ﴿والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة لعلكم تشكرون﴾ النحل: 78.

(5) نظرية البنائية: 38.

الإبصار[1]، وفي الذكر الحكيم آيات كثيرة لسبق السمع عن البصر[2].

يتّضح ممّا سبق أنّ حاسة السمع تلعب دوراً بارزاً في بنية خطاب بشار الشعري، إذ أحلّها محل الرؤية في تحسّس مواطن الجمال وتوجيهها وجهة حديثة، حاملة لبصماته تجاه قضايا الفكر والفلسفة وجماليات الطبيعة.

البعد الثاني لمفتاح الصوت: هو المخاطَب، إذ إنّ ماهية الأسلوب - وفقاً لمنظور نظرية التواصل - موجودٌ مائعٌ، ومفروض معلّق لا يتنزّل ولا يتجسّد إلاّ بإصابة الخطاب مبتغاه في أحساسيس المتلقي، ولهذه التقديرات أبعادها الأصولية، أبرزها أن النصّ يتحقق وجوده بوجود قارىء، وأنّ الملفوظ يظل موجوداً بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة أم دفنته في مواطن اللا ملفوظ، ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلاّ متلقيه، وهذا التلقي بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب، فقراءته دفن لصيرورته من حيث إنها تبشير بولادته [3].

إنّ الصوت حسب بعد المخاطَب له بعدان: البعد الأول هو الإنشاد، وبخصوصه منذ القديم قيل: "إنّ الشعر والإلقاء صنوان"[4]. والبعد الثاني: الموسيقى الشعرية كإفرازات رقيقة لعملية الاستثمار الصوتي من قبل المبدع، وفي هذا المبحث سوف يتناول البحث المدار الأول أما المدار الثاني فقد خصص له الفصل الثالث.

إنّ أول محطة في بعد الإنشاد هو وجود المروري له في الأدب العربي، وجود راوية للشاعر يحفظ شعره وينشره، وهذه عملية تقوم على الإلقاء مرتين؛ مرة من

---

(1) ينظر علم اللغة النفسي: 56 ـ 58 و234.

(2) على سبيل المثال قوله تعالى في سورة الفرقان/ 73: ﴿والذين إذا ذكروا بآيات ربِّهم لم يخرّوا عليها صُماً وعمياناً﴾ وبخصوص تفسير هذه الآية قال صاحب البرهان: "قدم الله الصَمّ - وهم فاقدوا السمع - على العميان - وهم فاقدوا البصر - لأنّ السمع أفضل". وذكر أنّ الدليل على ذلك أنّ الله لم يبعث نبياً أصمّ ولكن قد يكون النبي أعمى كيعقوب (عليه السلام) فإنّه أعمى لفقد ولده.. ينظر البرهان في علوم القرآن: 254/3، وينظر سورة الإسراء: 36، وسورة الشورى:11، وسورة الإنسان: 2.

(3) الأسلوبية والأسلوب: 87.

(4) وراء الأفق الأدبي: 58.

قبل الشاعر على الراوي ليحفظه، ومرة من قبل الراوي أثناء إلقاء القصيدة على الملأ، وفيما يتعلق ببشار فقد كان له رواته ومن أشهرهم (سَلْم الخاسر) الذي طرده بشار في إحدى المرات ورفض أن يكون راوية له قائلاً: "لأنه يأتي إلى معاني التي أتعب في اختراعها وأسهر ليلي في ابتداعها فيأخذها ويكسوها حُلّة من لفظه فتُروَى له ويُطرح قولي" [1]. والمحطة الثانية هي قيام الشاعر بإلقاء قصيدته أمام ممدوحيه من الخلفاء والأمراء أو على حبيباته أو على الجماهير المجتمعة في سوق مربد، ولا يخفى أن قراءة الشعر في المنتديات مهمة يتولها من أوتي حنجرة خاصة تؤهله لهذه المهمة، يزيدها التمرس وطول الإلقاء تهذيباً، كما أنّ الشاعر نظراً لهذا الإلقاء كان يهتم بالتجويد اللفظي والجمال الإيقاعي وتجاوب النغمات الموسيقية، أي تهيئة العناصر الضاغطة بغية التأثير في المتلقي، وتمهيد الطقس المؤثر خلال بنية القصيدة المشبعة بالعناصر الضاغطة؛ حتى يتمكن من إصابة مكامن عواطف المتلقي، لأن صوت الشاعر أو صورته وما يرتسم على محياه من أسارير، يسمح بنقل مشاعره إلى أقصى الحدود، ويكون أبلغ أثراً في نقل العاطفة المنفعلة، والفارق يكمن في هذه النقطة بين الشعر المتلوّ على الجمهور - في الماضي - والشعر المكتوب للقراءة - في العصر الحاضر - الذي لا يحمل سوى رموز مكتوبة بمداد المطبعة[2]. ما جعل الشعراء يستعينون بالرسوم التشكيلية لتوضيح عنوان القصيدة وأفكارها كتعويض عن فقدان العلاقة الحضورية بين الشاعر والجمهور.

البعد الثالث لمفتاح الصوت هو الخطاب؛ إذ إنّ الأسلوب في فرضية الخطاب "موجود في ذاته يمتد حبل التواصل بينه وبين لافظه ومحتضنه لاشك، ولكن دون أن تعلق ماهيته على أحدٍ منهما" [3] فالأسلوب يمكن أن يحدد من ركن علاقة الألفاظ بالأشياء. كما "أنّه يحدد أيضاً من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي" [4] الذي تتنزل فيه من هنا "فالسياق هو الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظياً

---

[1] الأغاني: 3/ 200.
[2] ينظر سيكولوجية الإبداع: 192.
[3] الأسلوبية والأسلوب: 88.
[4] م.ن: 91.

أو قائلاً للشرح اللفظي" [1]، وبهذا يمكن أن تتكاتف تلك المحاور الثلاثة (المخاطِب ـ المخاطَب ـ الخطاب) في إيضاح بعد الصوت ودوره البنائي في تشكيل الخطاب الشعري لدى بشار، وبناءً على ما أُسلف من القول، إنّ تناول مفتاح الصوت يكون على مدارين؛ المدار الأول الأسلوبية الصوتية، والمدار الثاني الأثر السمعي.

المدار الأول: الأسلوبية الصوتية:

إن طبيعة المفردة اللغوية هي ركيزة الاختيار الأسلوبي بين الباث والمتلقي، واللفظة قبل كلّ شيء صوت ينطق به الإنسان، وكان من الطبيعي أن يقلّد النطق البشري صوتاً حقيقياً ليفصح عنه، ولهذا يحافظ الأدب وهو فن لفظي على روابط متينة بالموسيقى، وهذه الروابط المتداخلة في التأليف هي مساجلة موحية بين الصوت وأثره الطبيعي في الوحدة اللغوية، وفي هذا الاتجاه يمكننا من وجهة نظر أسلوبية (بالي) اعتبار الوجوه الصوتية في النص دالة فعالة تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، تنمو في التركيب لإقامة علائق غير تقليدية بين الدال والمدلول. لذلك تنهج الأسلوبية الصوتية منهجاً علمياً لتحقيق هذه الغاية فتصفُ صوتية المفردة اللغوية بوصفها رمزاً دالاً بالمحاكاة، وعلى مستوى التركيب المُتّسم بالتردد المنتج للإيقاع والمشحون بطاقة السياق الدلالية المولدة للإيحاء[2]، ويفرق بعض الدارسين بين الأسلوبية الصوتية والرمزية الصوتية؛ إذ يرون أنّ الأسلوبية الصوتية تدرس المعطيات الموازية للغة، أي الأثر السمعي، أما الرمزية الصوتية فتدرس معطيات لغوية يعزوها القارئ للوقائع الصوتية[3]، ويقسم علماء اللغة الرمزية الصوتية إلى قسمين: مباشرة وغير مباشرة، ويعد هذان المجالان من أنشط وأبسط مجالات الدراسة الأسلوبية[4].

أ ـ مباشرة: وهي التي تختلط بعناصر المحاكاة الطبيعية في الأصوات وتستقي الإيحاءات منها، مثل مواء القط وعواء الذئب وزئير الأسد، وحفيف الشجر وإيقاع

---

(1) الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية: 7.
(2) ينظر (الأسلوبية الصوتية): 69 ـ 70.
(3) م.ن: 70.
(4) نظرية البنائية: 471.

المطر الرتيب[1]. فالمحاكاة إقرار لوجود علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبِّرة عنه، إذ إنّ هناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية[2]، وحين يوظّف هذا الأسلوب في الخطاب الشعري فسوف ينقل دلالة مزدوجة قائمة على المباشرة والإيحاء في آن واحد، لذلك يكون تأثيره في إحساس المتلقي وشعوره كبيراً[3]، على نحو قول بشار:[4]

كأن قرقرة الإبريق بينهم صوتُ المزامير أو ترجيع فأفاء

إذ ترتكز الصورة على رصد صوت انسياب الشراب من الإبريق الممتلىء إلى الكأس، فـ(القرقرة) لفظ له ارتباط حسي بما يدلّ عليه من معنى، وهو صوت يحكي كلمة (قرّ) مكررة[5] وإن اختيار الشاعر للفأفأة في نهاية البيت (أو ترجيع فأفأ) ـ وهو الشخص الذي ينحبس عنه الكلام في أثناء التكلّم فينطق بفاءات متتابعة من غير اختيار[6] ـ حكاية عن تتابع قطرات الشراب المنسابة.

ومن اختيار بشار للألفاظ الدالة على معانيها لفظ (قهقهة) وهو لفظ يضاهي بأجراس أصواته (القاف المكرر والهاء المكرر) صوت الفعل المعبِّر عنه (صبّ الشراب) :[7]

ومالَتْ كفُّ ساقينا بإبريق إلى طاس

له قهقهةٌ فيه على حبّة أنفاس

كما أنّ اختيار صوت السين المهموس[8] المكرر ثلاث مرات في هذين البيتين القصيرين: فضلاً عن الموسيقى اللفظية المتولِّدة عبر وروده في القافية ومصراع

---

[1] فقه اللغة العربية: 47، ونظرية البنائية: 471.

[2] وهذا ما قرره ابن جني في الخصائص والفارابي في الحروف وإبراهيم أنيس في الأصوات اللغوية ومحمد هادي الطرابلسي في خصائص الأسلوب في الشوقيات.

[3] ينظر (الأسلوبية الصوتية والبنية الصوتية) ـ مرجعان سابقان: 69 ـ 70 و17 ـ 18.

[4] الديوان: 8/4.

[5] ينظر كتاب العين: 62/1.

[6] هامش الديوان: 8/4.

[7] الديوان: 86/4.

[8] الأصوات اللغوية (محمد علي الخولي): 39.

البيت الأول، أدّى وظيفة محاكاة نعومة عملية انسياب الشراب ورقتها، فصوّر الجوّ الهادىء للمجلس، لأنّ اختيار الصوت الرقيق يناسب المشاعر الرقيقة واختيار الصوت القوي يناسب الانفعالات العنيفة[1].

ومن أمثلة ألفاظ المحاكاة الدالة بصوتها على معناها كلمة (النعيب) وهو صوت الريح وصوت الغراب[2] في قوله:[3]

دُعموصُ نهرٍ أنْشبتْ وسْطَه   إنْ تنعب الرِّيحُ لها تنعب

فهو يقصد أن اشتداد الريح يجعل للسفينة صوتاً في الماء من شدة سيرها فيه[4]. والطريف في هذه الصورة الصوتية، أنه جمع بينها وبين صورة بصرية، من خلال كلمة واحدة وهي (دُعموص) التي هي دودة سوداء، لها رأسان تكون في الماء القليل فشبه السفينة بها[5]. كما إنه يرصد حركة وصوت السفينة في شاطيء النهر حين يقطع الماء فيسمع للسفينة صريرٌ كصرير الباب:[6]

تصرُّ أحياناً بسُكانها   صريرَ باب الدّار في المذنَب

والأكثر من ذلك ربط النص بين التموّج المائي المنبعث للتموّج الصوتي، وبين أصوات كأصوات الجنادب إذا جاوب بعضها بعضاً:[7]

كأنّ أصواتاً بأرجائه   منْ جُندب فاض إلى جندب

فالصاد المشبع بحرفي المدّ (الواو والألف) مع صوت الهاء والجيمات المتكررة المتتالية (بأرجائه ← جندب ← جندب) تحاكي صوت موج الماء أثناء شقّ السفينة له.

إنّ اختيار ألفاظ البيت وأصواته خاضع لغايات دلالية كإضفاء حيوية، ونشاط

---

(1) ينظر الخصائص: 157/2.
(2) لسان العرب: 197/14.
(3) الديوان: 149/1.
(4) هامش الديوان: 1/ 149.
(5) م.ن: 149/1.
(6) الديوان: 1/ 149.
(7) الديوان: 1/ 147.

إضافيين على التجربة الشعرية، لرصد لحظة الحدث التي أذكت مشاعر الشاعر، فعندما يصوِّر النص رجلاً مُنهزماً في المعركة، وهو يجري فرسه جرياً شديداً ليلوذ بالفرار، يختار ألفاظ (يمري، نيق، تدلّت، ذات عقب، حذارية) :[1]

وأفلتَ يمري ذات عقبٍ كأنّها حُذاريةَ من رأس نيقٍ تدلَّت

فهذه الألفاظ بامتداد مقاطعها وإيحاءاتها توحي بالسرعة والانحدار كصخرة (حُذارية) هاوية من أعلى الجبل، وبسرعة شديدة كهذا الفارس الذي لا همّ له ولا تفكير إلاّ الفرار من دون التفاتة.

ومن دقة المحاكاة الصوتية في تجربة بشار الشعرية قيامه باستكناه الصوت من وقع الجري السّريع وربط علّة سرعة الجري بالمعلول (الصوت) :[2]

وقعنَ فريصات السَّديس كما دعا على فَنن من ضالة الأيك أخطبُ

قلائصُ إنْ حركتَ كفّاً تكمّشت كأنّ على أكسائها الجنَّ تجلبُ

إذ التقط الشاعر حركتين صوتيتين؛ حركة الدافع والنتيجة، فهو ربط سبب سرعة النياق بصوت الجن الخفي وهي تحدو بها، حتى ارتفعت أصوات النياق نتيجة ازدياد سرعتها البالغة.

ب - غير مباشرة: تتمثل المحاكاة الصوتية غير المباشرة في الاشتراك البنائي للعنصر الصوتي في الدلالة إذ إنّ "تجميع عدد من الأصوات المعيّنة بشكل أشد كثافة من المعتاد أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر أو في مقطع أو في قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من (التيار الدّلالي الباطن) على حد تعبير (أدجار آلان بو) مما ينبغي أو يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعرية" [3]. وهذا يدخلنا في خضمّ مشكلة العلاقة بين الدال والمدلول، إذ يشترك العنصر الصوتي مع المدلول في إنتاج الدلالة، لوجود

---

[1] الديوان: 2/132، العقب: الجري المتاعقب، يمري: يجعل فرسه مارياً يقال مريت الفرس إذا أجريته، والحذارية: الصّخرة. ينظر اللسان: 9/302 - 310، و13/90، و3/93.

[2] الديوان: 1/ 279، وتكمّشت: تقبضت للجري، وتجلب بمعنى تصوت بها مشتق من الجلبة وهي اختلاط الصوت. ينظر اللسان: 12/156.

[3] نظرية البنائية: 393.

طاقة إيحائية كامنة في طبيعة الأبنية الصوتية المنسابة أو المتعثرة، الحادة أو الرصينة[1].

من خصائص أسلوب بشار الشعري توظيفه لطاقات البنية الصوتية، مثال ذلك كثرة استعماله للفظة (كأنّ) في صوره الغزلية المتنوعة، وفي سياقات التعبير عن أحاسيس الحب وآلام الغرام، فعلى سبيل المثال وليس الحصر قوله:[2]

- كأنّ لساناً ساحراً في لسانها	أعين بصوت كالفرنْد حديد
كأنّ رياضاً فرّقت في حديثها	على أنّ بدواً بعضهُ كبرود

أو كقوله:[3]

- فلم أسمع من الشوق	على سمعي فنُوديتُ
كأنّ القول من فيك	لنا درّ وياقوتُ

يشكّل تكرار هذه اللفظة مراراً على طول الديوان، وخاصة في تصوير الجمال الصوتي، ظاهرة موسيقية راقية بالإضافة إلى كثافته الدلالية، إذ إنّ انسياب وانصهار صوت الكاف بموضعه في صدارة اللفظ وحركته المفتوحة السريعة ثم أقصى الحلق لإصدار صوت الهمزة المفتوحة فالانطلاقة الهوائية نحو المخرج (الفم) واللسان واللثة العليا لإخراج النون المشددة في انحباس هوائي مع اللسان في اللثة العليا، ثم الانفجار الصوتي المشع[4] (كأنّ)، تعبير عن أنين الحب وآلامه (أنّ - يئنُّ).

إنّ اختيار لفظ دون لفظ مرهون بمقصدية فنية، وغايات جمالية تدفع الباث للرسالة الأدبية أن يدقّق في اختياراته الأسلوبية من أجل التأثير في المتلقي الذي يحاول بدوره أن يعيد تشكيل الأصوات حسب مقتضيات وعيه الآني المرتبط بكيفية تلقيه، واستجاباته، إذ يوظف بشار في هذا المنحى الصوتي الثنائيات

---

(1) م.ن: 471 - 472.

(2) الديوان: 2/ 160.

(3) الديوان: 2/ 19 - 20. وينظر الديوان: 1/ 249، 2/169، 4/22، 4/66.

(4) ينظر الكلام إنتاجه وتحليله: 247 - 252 و296 - 301.

الضدية في مستوى الأصوات، كالأصوات القوية ضد الأصوات الضعيفة، من أجل خلق تقابلات دلالية، كما نجد هذا البعد بشكل واضح في هذا النص الذي وظفه الشاعر من أجل تصوير قوة قبيلته وانهزام العدو أمامها :[1]

إذا ما غضبْنا غَضْبةً مُضَرِيّةً/ هتكنا حجاب الشّمس/ أو تُمطر الدّما/

يمكن تقسيم هذه الصورة إلى ثلاثة مستويات صوتية منطوية على ثلاثة أبعاد دلالية، فالوفرة المتفاعلة للأصوات المفخمة والقوية في الشطر الأول (الضاد ثلاث مرّات والميم والغين[2] والباء[3]) أفادت معاني القوّة والبأس، واستطاعت أن تصوِّر الغضب الشديد الذي ملأ صدور هؤلاء القوم، وبدا في أفواههم، وجاءت أداة الشرط (إذا) الدالة على المقطوع بحصوله بخلاف (إنْ)[4]، لتعميق هذه الدلالة. و ويتجسد المستوى الثاني في الأصوات الرقيقة من خلال النصف الأول من الشطر الثاني (الهاء والتاء والسين)[5] والتي تصوِّر مدى التمكن والخفّة المدهشة في الصولة البطولية للقبيلة حتّى طالت حجاب الشمس. ومن خلال الأصوات المفخمة القوية -المستوى الثالث- (الطاء والقاف والميم والدّال المشدّد[6]) خلق النص تصوراً واقعياً بقوّة العدوّ وشدّة بأسهم، وهذا التصور ينصبّ في المحصلة النهائية لصالح قبيلته، لأنّ قبيلته استطاعت أنْ تغلب هذا العدو الجبار.

إن الوعي بقدرة المتغيرات اللغوية على استقطاب الأثر السمعي أو الانطباعي على ما يصطلح عليه الأسلوبيون، لتوليد تصوّر لدى المتلقي، مجال حيوي من مجال دراسة وظائف الصوت الأسلوبية[7]، لذلك نجد الأسلوب الشعري في هذه

---

[1] الديوان: 4/ 163.

[2] الأصوات اللغوية (محمد علي الخولي): 214 ـ 216.

[3] إنّ صوت الباء يندرج تحت صنف الأصوات المفخمة لا لسمة ذاتية فيه، وإنّما لتأثره بالصوت المجاور له وهو الضاد (غضبنا) ، وهذا النوع من التفخيم يسمى بالتفخيم السياقي، كذلك الحال بالنسبة لصوت (الراء) في (نمطر) ينظر الأصوات اللغوية: 216.

[4] معاني النحو: 4/ 450 ـ 451.

[5] الأصوات اللغوية (محمد علي الخولي): 215 ـ 216.

[6] م. ن: 215 ـ 216.

[7] (الأسلوبية الصوتية) مجلة آفاق عربية: 72.

التجربة، يقوم باستغلال طاقة التضعيف الصوتية لأداء المعنى بشكل أتمّ على نحو قوله:[1]

يـصُبُّ لـسانه طُرَفـاً علينـا   كمـا تتـساقط النُّطـفُ الـسَّدادُ

جاء تضعيف الباء في (يصُبُّ) والنون في(النّطف) والسين في (السّداد) والتاء في (تتساقط) متناغماً مع النسق الصياغي لتصوير التتابع المنتظم لكلام الممدوح وطلاقته في التعبير، فالصبُّ عملية انهمار متدفِّق للماء، وعبّر النص عن هذا التدفّق بالتشديد على الأوتار الحسّاسة، من خلال إيجاد التناسب بين ثلاثة مستويات، كل مستوى منطوٍ على طرفين دلاليين:

الأول: شبّه الشاعر الصبّ في التكلّم (عملية إرادية)، بسقوط النُّطَف (عملية طبيعية لا إرادية) لاستنتاج السلالة والسهولة والانسياب في النّطق والكلام (طَرَف / نُطَف).

والثاني: التناسب بين (قط) في (تتساقط) مع الدلالة الكامنة في النُّطف (كونها قطرات الماء أيّ قط/ قطرة).

الثالث: التناسب بين السين في (اللسان) وفي (تتساقط) و(سداد). ممّا أضفى على فضاء الصورة نعومة وسلاسة في تناسج أدائي محكم مع بقية الأصوات.

وتتحوّل العلاقة بين الصوت والمعنى في بنية السياق الشعري لدى بشار، من كامنة إلى ظاهرة ملموسة يدركها المتلقي، وهذه الظاهرة هي القيمة الأسلوبية للمستوى الصوتي[2]، وهي تكمن في تلازم المكونات الشعرية - الصوت والمعنى والأثر - فتكرار صوت النون والثاء والراء في لفظة (نثر) في قول بشار:[3]

وكفـــاك أنّــي لم أُحــــط   بـــشَكاة مـــن أحْبِبـــتُ خُـــبرا

إلاّ مقالـــــــة زائــــــــر   نثــرتْ لي الأحْـــزان نثـــرا

---

[1] الديوان: 3/ 52.

[2] (الأسلوبية الصوتية) مجلة آفاق عربية 76، إنّ القارئ - كما يرى علماء الأصوات - يعيد تشكيل نطق الأصوات عبر عملية التلقي، ويتحسّس العالم الذي صنعه خيال الشاعر عبر القراءة الصامتة. [ينظر البنية الصوتية: 19].

[3] الديوان: 4/ 57

يضفي جواً من الحزن الهادىء، ويصوّر تساقط المقالة بتناثر الحزن، فالمقالة المتساقطة من لسان الزائر (الصوت) نثر له الحزن الذي أحاط بوجوده[1] لذلك احتاج النص إلى قافية واسعة منفتحة[2] لإفراغ شحنة الحزن واستيعاب آهاته المحبوسة في صدره، فجاء صوت الراء المفتوح بطبيعته[3] وبحركة الفتحة، وألف الإطلاق وبشكل متتالٍ حتّى نهاية القصيدة لأداء هذه المهمة. بالإضافة إلى تكرار صوت الألف في فضاء القصيدة كلّها.

إنّ الصوت ليس له معنى في ذاته، "وإنّما له قيمة تعبيرية مرتبطة بخصائصه الأكوستيكية* (الفيزيائية)، وقد ذهب إلى هذا الرأي عددٌ من النقّاد المعاصرين، منهم النّاقد الفرنسي كرامون"[4]، فالقيمة التعبيرية لصوت السين في قول بشار الآتي:[5]

---

[1] تقترن ظواهر الإدراك - وهي التي تسمّى المتصورات الذهنية - بما يمثل الدلائل اللغوية أي الصور الأكوستيكية المستخدمة للتعبير عن تلك الظواهر. لنفترض أن متصوراً ما يثير في الدماغ صورة أكوستيكية مناسبة له فإنّ هذه العملية تمثل ظاهرة نفسية صرفاً تليها عملية فيزيولوجية. وصورة ذلك أن الدماغ يبلّغ أعضاء التصويت دفعة مناسبة للصورة الأكوستيكية. ثم إن الموجات الصوتية تنتشر من فم (أ) إلى أذن (ب) وتلك عملية فيزيائية صرف. ثمّ إنّ الدورة تتواصل عند (ب) ولكنّ في ترتيب معاكس، أولاً من الأذن إلى الدماغ حيث تتم عملية تبليغ فيزيولوجية للصورة الأكوستيكية ثم ثانياً في الدماغ نفسه حيث يتمّ ربط ذهني بين تلك الصورة والمتصوّر الذهني الذي يناسبها. ينظر دروس في الألسنية العامة: 32.

[2] جاء الراء روياً للقصيدة، والمعروف أن أصوات (الراء واللام والميم) باستثناء الألف الذي يمثل أعلى درجات (الوضوح السمعي Sonority) ، تعدّ أوضح الأصوات الصامتة والصائتة من بين أصوات اللغة العربية، وبذلك يشكل قمّة للوضوح في نهاية الأبيات لكي تحافظ على الوضوح السمعي في سلّم القصيدة، والملفت أن حرف الروي جاء بعد صوت صائت طويل (الألف) الذي يمثل أعلى درجات الوضوح السّمعي، وبهذا التجميع يبقى حالة الوضوح ثابتة من خلال استمرار حالة الجهر المخزونة فيه والتي تمتدّ إلى نهاية القصيدة، كما كشفت تجارب الرسم الطيفي للأصوات Spectrograph. ينظر البنية الصوتية بين تشكيل الخطاب الشعري ونظرية التلقي: 18 - 19.

[3] ينظر الكلام إنتاجه وتحليله: 252.

* علم الأصوات الأكوستيكي: وهو علم يبحث في أصوات اللغة من حيث خصائصها المادية أو الفيزيائية أثناء انتقالها من المتكلم إلى السامع ويدعى أيضاً بعلم الأصوات الفيزيائي: [ينظر الأصوات اللغوية: 232].

[4] (منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي) مجلة آداب المستنصرية: 255 - 256.

[5] الديوان: 2/ 41.

دسَستُ إليها منطقي وكسوتُها مناسبَ مثل الوشي بالحبَرات

يأخذ مداه من كونه صوتاً احتكاكياً صفيرياً إذ إنَّه صوت مرتبط بحركة الرياح وسقسقة العصافير[1]، الأمر الذي ترك على أجواء النص طابعاً من الحركة والحيوية، كما أنّ ترديده أربع مرّات في السياق الشعري، يحمل المتلقي على تخيّل معاني الإسرار والإخفاء الحركة الخفية لأنَّ معنى الدسّ في الأساس اللغوي هو الإخفاء[2]. وكنُضج أسلوبي لدى بشار، ولمعرفة مدى استغلال إيحاء الأصوات المفردة في بنية خطابه كلية، يمكن تأمل هذه الأبيات التي وظف فيها صوت الحاء كمركز دلالي لتوصيل رسالته الفنية إلى المتلقي:[3]

وترى الحلول ببابه من بين مختبط ووافد

روح يروح مع الندى ويراح للبطل المناجدْ

وإذا الريّاح تروَّحَتْ مقوَّرةً جسدَ المقاحدْ

وتناوحت شُعب الذئا ب ولم تجد عوداً بعاضدْ

مطرت سحائبه عليـ ك من الطرائف والتلائدْ

حُلاً ومعلمة الوجو ه وكالظباء، من الولائدْ

إنّ ترديد الحاء عشر مرات على الأبيات كلّها، يخدم غرض القصيدة ويعكس الجوّ الذي جرى عليه الحدث، فقد جاءت هذه الحاءات التي هي أشبه بصوت الرياح، أقرب إلى همهمات المحتشدين بباب الممدوح وأصواتهم، بانتظار معروفه بجانب إيقاعها المتواصل بتواصل ترديدها على طول الأبيات[4]. ويستشف المتلقي الأمر نفسه في المستويات المختلفة لخطاب بشار الشعري، كما نجد ذلك أيضاً

---

(1) (منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي) مجلة آداب المستنصرية: 255 ـ 256.

(2) معنى (دسَسْت) أسررتُ، وأصل معنى الدس الإخفاء، وفي القرآن الكريم ﴿أم يدُسُه في التراب﴾ النحل: 59.

(3) الديوان: 2/249 ـ 251.

(4) لمدى توظيف الشاعر لصوتيم (الحاء) كصوت مفرد لخدمة البنية الفكرية لنصوصه ينظر الديوان: 2/ 250، و2/104، و2/107، و2/12، و2/125، و2/32 ـ 33.

بوضوح في قوله الآتي:[1]

سـربٌ تـراءى كنظـام العقـد   حلـو الحـديث حسـن التـصدي

فقد ارتبط صوت الحاء المكرر ثلاث مرات متصلات في مطلع ثلاث كلمات متتاليات، بدلالة حلاوة الكلام وعذوبته. وتأكيداً لهذه الوجهة التي أشرنا إلى شيء من شفافيتها الجمالية وقوّتها التعبيرية، يعمد الشاعر إلى جعل الصوت مركزاً سياقياً للدلالة الشعرية، مثلما نجد ذلك مع صوت الهاء في هذه القصيدة الغزلية:[2]

1 - إذا شئتُ هاجَ الشوقُ واقتادَه الهوى   إليك من الرّيح الجنوب هُبوبُ

2 - هوى صاحبي ريحَ الشّمال إذا جرتْ   وأهوى لنفسي أن تهُبَ جنوبُ

3 - وما ذاك إلا أنها حين تنتهي   تناهى وفيها من (عبيدة) طيبُ

4 - وإني لمستشفي (عُبيدةَ) إنّها   بدائي - وإنْ كاتمته - لطبيبُ

5 - كقارورة العطّار أو زاد نَعْتها   تلينُ إذا عاتبتها وتطيبُ

إنّ ترديد صوت الهاء خمس عشرة مرة ومجاوراً لصوتَي المدّ (الألف والواو) متصلٌ بمعنى هبوب الريح، فهذه الهيمنة الهائية تعكس طبيعة البيئة الصحراوية من حيث هبوب الرياح، وتأثيرها في الحياة، كما تعكس تعلّق الشاعر ببصيص من الأمل حتى ينتعش ويتصل بحبيبته عبر الرياح التي تهب من مكانها .. وقد تحول هذه البنية اللغوية إلى بنية إرجاعية، بحيث أصبح المعنى صدىً وترجيعاً لتواتر الملفوظ في السياق، عن طريق سيطرة سلسلة من الثنائيات المتوازية أهمُها، صوت الهاء المتردد بهذا الشكل في المصاريع:

1 ـ← 3   1 →= 4

2 ـ← 1   2 →= 3

3 ـ← 2   2 →= 4

---

[1] الديوان: 2/ 222.

[2] الديوان: 1/ 179. لتأكيد نضج هذه الوجهة الفنية لدى الشاعر ينظر قصائد الديوان: 4/3، 3/ 141، و2/ 140، و2/77، و2/142.

2 = → 1　　　　1 ← _ 4

2 = → 1　　　　1 ← _ 5

——— = —→← ←———

15　7　　　　8

إذ نجد كثافة هائية في الأبيات الثلاثة الأولى، ثم تتحول درجة الكثافة إلى الانخفاض، وربما يعود سبب هذه الكثافة الهائية في البدء والانخفاض في نهاية اللوحة الشعرية إلى تأزم حالة الشاعر النفسية؛ وهو في البداية كان بصدد الحديث عن ارتحال الحبيبة، ومعرفة مكان مكوثها، فبلغ القلق أقصاه، ثمّ استسلم رويداً رويداً لأمر الواقع فانخفضت درجة الأزمة النفسية، ومنْ ثمّ انخفضت درجة الكثافة لصوت الهاء، وبهذا خلقت المصاريع العشرة صدى صوتياً، وزاد المركز الصوتي في نهاية صدر البيت الثالث - وسط اللوحة - وبداية عجز البيت نفسه من خلال تناسج وتواشج أصوات الهاء والنون والألف والياء، اللوحة الشعرية قوة ومركزية:

وما ذاك إلا أنّها حين تنتهي　　　تناهى وفيها منْ عُبيدَةَ طيبُ

تعتمد الصور الشعرية لدى بشار على تصوير الجانب الصوتي، وإبراز جمالياته، وثرائه الدلالي، كما نجد ذلك بوضوح في هذه الصورة الشعرية التي تشكّلت من خلال ثمانية أبيات، إذ يحتلّ الحسّ الموسيقي فيها والتعلّق العجيب بالغناء مكانة كبيرة في بنية المقطع الصوتي وفي تواشج النسق التعبيري وترابطه:[1]

1 - لمْ أنْسَ مجلسَنا وقيْنَتَها　　　ونُباحُ مزْهرها إذا نَبَحا

2 - بيدَي مسوّرة تزيِّنُهُ　　　بسماعها وسماعُها سُرُحا

3 - حتَّى إذا أخذتْ برُمّتهِ　　　وحنَتْ عليه ملجينا مَرَحا

4 - ارتجّ واندفعتْ تعارضهُ　　　غناءً خالطَ صوتها بُحَحَا

5 - في مجلسٍ رقَدَت غوائلُهُ　　　وصلتْ به الإبريقُ والقدَحا

6 - تردُ السّرائرَ ثمَّ تُصدرها　　　تحت الظَلام لا ترى كشحا

---

[1] الديوان: 2/ 103.

7 ـ حتَّى إذا انكشفتْ دُجُنّته وتنبّـه العـصفورُ أو صَـدَحا

8 ـ طرد الصباح لعاشقٍ غَزل يهـوى جنـوحَ الليـل إنْ جنَحـا

انطلقت الجارية بصوتها الجميل الذي خالطته بحّة أضفت على صوته عذوبة فـوق عذوبـة، ولـو عـدنا إلى عناصـر الـصورة الكلّيـة لوجـدنا عناصـر الاختيـار الأسلوبي تمثّلت في قيْنةً وعوداً وجاريةً وإبريقاً من الخمر وقدحاً، وهي ما يلـزم في مثل هذه المجالس. ولكنّنا من خلال قراءة الصورة مـرّة أو مـرّتين نلحظ أنّ عنـصر الـصوت يطغـى علـى العناصـر الأسـلوبية، فرسـخ في الأذهـان وكأنـه هـو المقـصود بالحـديث كلـه، ويبـدأ عنـصر الـصوت بالانـسياب خـلال اللوحـة الـشعرية تـدريجياً ليقـويّ ويعنـف في النهايـة ويـصل إلى حـدّ الارتجـاج، وتخـتلط الأصـوات وتمتـزج فتصبغ الصورة بلون من الحركة الصاخبة العنيفة.. وانتهت اللوحة أيضاً بالصوت، فجاءت قائمة على هذا العنصر على الـرغم من تعدد عناصـرها، بل يمكن القـول إن عنصر الصوت استطاع أن يوحِّد بين عناصـر اللوحـة الـشعرية ويـربط بينـها[1]. وقـام العنـصر الـصوتي في الـنص بـأداء وظيفـة زمنيـة، تتمثـل في التكثيـف الـزمني واستشعار اللحظة الآنية أو حدْسُ اللحظة كما يصطلح عليه باشلار[2]، (في البيـت الأول والبيتين الأخيرين من المقطع)، إذ إنّ الـصوت العذب للجاريـة وغناءهـا شـغلا الـشاعر، فلـم يـشعر بمـرور الـزمن حتـى بـدت تباشـير الفجـر وتنبـه العـصفور مـن رقاده. وهذا هو سـر التعبير بالبنيـة الفعليـة النافيـة (لم أنـسَ) لبقـاء اللحظـة حيَّـة حاضـرة لديـه، فتجربتـه ليـست بالـضرورة خارجـة علـى الـزمن لأنـه البعـد الـذي يحكمها على الرغم من أنّ تجربته تتجاوز الزمن.

من جماليات التعبير الـشعري عنـد بـشار توظيفـه لمكونـات البعد الـصوتي، إذ يقوم الشاعر بالتقاط أدقّ الأشياء وإذابتها ثـم صـياغتها صـياغة فنيـة؛ فهـو يحـس صوت الصبا تحرِّك الباب حركة خفيفة لا تكاد تظهر فتقوم المخيّلة الـشعرية لديـه بربط الصوت بصوت حبيبته المتهيبة المتخوِّفة وهـي تنقر الباب:[3]

---

[1] الصورة في شعر بشار بن برد: 197 ـ 198.

[2] ينظر حدس اللحظة: 19 ـ 57.

[3] الديوان: 4/ 22.

طــرقتني صَــباً فحرّكــت البــا   بَ هُــدوّاً فارتعــتُ منــه ارتيابــا

فكــأنيّ سمعــتُ حــسَّ حبيــبِ   نقــرَ البــاب نقــرةً ثــم غابــا

إنّ مجيء صوت الهاء المتصل بحرفي المدّ (الواو والألف) مرتين، وصوت الحاء ثلاث مرات، يشكل وجهة فنية بارزة، إن هذين الصوتين يحاكيان الصوت المنبعث من تصعّد الأنفاس وترددها في الوقفة السريعة أمام الباب نتيجة الجري المتعب، فضلاً عن أنّ كلمتي (نقر) و(غاب) ترصدان الحالة النفسية ، والمشاعر التي تعتمل في نفس الإنسان المحبّ عندما يوشك على مقابلة حبيبه[1]. وقد أعطى تناسق الصوت والحركة بعداً جمالياً آخر للصورة يتناسب مع الحالة التي عليها العاشق؛ "حالة الترقُّب والانتظار والقلق، حيث يتصوَّر كلّ حركة مهما كانت خافتة هي حركة حبيبه الذي يتوقعه. فالصبا في تحريكها للباب تلك الحركة الخفيفة التي لا تكاد تظهر، والتي لا يُحسُها إلاّ القلق المنتظر، وذلك الصوت الخافت الذي بعثته والذي يحتاج إلى كلّ الجوارح كي يسمع، والذي يثير الروعة والهلع في نفس العاشق الصبّ ويبعث في نفسه الشكّ والريبة، بعث في نفس الشاعر صورة حبيبته المتخوفة المتهيبة وقد وقفت مترددة حائرة بين أنْ تطرق الباب أولا تطرق، ثمّ إذا بها تتجرّأ فتنقر الباب نقرة خفيفة وتتوقف هيبة وخشية" [2] .

المدار الثاني: الأثر السمعي:

كان التركيز فيما مضى من الدراسة، على الصوت المفرد (الصوتيم) من خلال رَصْد بنية النص على الأصوات المفردة التي تشكل الكلمات، كونه يعكس حالات القوة والضعف، ونوعية الانفعالات والمشاعر والدلالات المختفية وراءها، وفيما يأتي سيكون الكلام على الصوت[3]، وحدة صوتيةً مسموعةً ومنطوقةً (الكلام -

---

(1) ينظر الصورة في شعر بشار بن برد: 190.

(2) م. ن: 190

(3) الصوت بمعناه الفيزيائي هو (Sound) وهو ظاهرة فيزيائية موضوعية ينقلها الهواء سواء أ وجد من يسمعها أم لا ؟. والصوت بمعنى اللغة (Voice) وهو موضوع المدار الثاني (الأثر السمعي)، فقد ثبت عملياً في الوقت الحاضر أنّ الكلام المنطوق به لا يتوقف فقط على كفاءة جهاز النطق في ممارسة وظيفته وإنّما أيضاً على سلامة جهاز السمع. [الفكر واللغة: 30].

الحديث) الذي أبدى الشاعر إعجابه به كملفوظ صوتي خاص بالحبيبة، وفي هذا المَدرج يتموضع التحليل على الكلام المنطوق (الحديث) كونه مجموعة من الحروف الصوتية، التي تقرعها الشفتان نحو الأذن، على هذا الضوء تصبح اللغة امتداداً سمعياً صوتياً في الخارج للوجدان الباطني، أي مظهراً من مظاهره الفضائية[1].

اتكأ بشار على السمع كقناة حساس للتلقّي وجعله مَعبَراً لتفهُّم حقائق الوجود، واستطاع أن يقدّم عن طريق السمع صوراً جديدةً جذبت اهتمام النقاد القدماء، بل إنه أول مَنْ "اتّخذ حاسة السمع وسيلةً لتذوق جمال وفهمه والاستمتاع به مثلها في ذلك مثل العين. وذهب يحلّ الأذن محلّ العين في رؤية مواطن الجمال وتلمسه، فإذا عشقت العين وهي جارحة الجمال المنظور فلم لا تعشق الأذن وهي جارحة الجمال الموسيقي"[2] كما يقر ذلك بوضوح في قوله الآتي:[3]

يا قوم أُذني لبعض الحيِّ عاشقةٌ	والأُذْن تعشقُ قبل العين أحيانا
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلتُ لهم	الأذن كالعين تؤتي القلب ما كانا

إنّ لحياة بشار بين البادية والمدينة، ولثقافته الفلسفية المنحازة إلى التعمّق الجدلي في أسرار الوجود والبحث عن كنه الموجودات، والأسئلة المتكررة في التفكير الفلسفي تُجاه جزئيات الحياة وكلياتها، دوراً بالغاً في توجيه المسعى الفني لديه، وفي إخصاب مخيلته وصياغاته الشعرية، وتوجيهها نحو التعمق وإيجاد علاقات تحتية بين عناصر تبدو للوهلة الأولى للنظر إنّها متباعدة متنافرة، كما نجد ذلك في وصفه لحديث جارية:[4]

فَبتُّ أبكي من حُبِّ جاريةٍ	لم تجزِني نائلاً ولم تَكَدِ
إلاّ حديثاً كالخمر لذّتُهُ	تكون سُكراً في الرُّوح والجسد

إنّ الانفتاح النفسي نحو الجمال الصوتي نشوة روحية وجزء من الكينونة

---

(1) فلسفة اللغة: 23.

(2) الصورة في شعر بشار بن برد :188.

(3) الديوان: 4/ 206-207.

(4) الديوان: 3/ 33.

الإنسانية، والمفارقة الشعورية تجاه هذه النشوة تكمن في مدى التجاوب معها، وفي الخطاب الأدبي تتفاوت المداخلات نوعاً وعمقاً وضحالة بين المرسلين أنفسهم (أدباء وشعراء) وهذه المداخلات تخضع لعدّة اعتبارات منها ثقافة المرسل، وعمق معجمه، وحَدْسه في اختيار تلك الألفاظ التي تحمل موسيقى متجاوبة تتناسب والمعنى، وتتناغم مع الألفاظ الأخرى[1]. وانطلاقاً من هذا البعد يعدّ الصوت في سياق القصيدة نشوة فيّاضة متخلّلة في الروح قبل الجسد، أي إنّه معادل للوجود الإنساني، فإذا كان الجسد يفنى فإنّ الروح خالدة باقية، وبالمقابل فإن الصوت إفراز روحي نابع من صميم إنسانية الإنسان للتعبير عن الذات والوجود[2]. وهذا الأسلوب في التعبير عن الأثر السمعي للجمال الصوتي وحمله إلى آفاق الحياة، ليس أسلوباً طارئاً في أسلوب بشار الشعري، إذ له منطلقات كثيرة أخرى مماثلة لهذه الوجهة:[3]

– مصوّرةٌ يَحار الطرّف فيها كأنّ حديثها سُكر الشراب

– ريمٌ أغنُ مطوّقاً ذهباً صفْر الحشا بيضٌ ترائبهُ[4]

لقد مزج النص بعدين من أبعاد تحسّس الجمال وتصوّره، من خلال التوظيف الفعّال للبنية الصوتية المتواشجة مع بنية الرؤية الشعرية:

مصوّره يحار الطرف فيها (الرؤية) = كأن حديثها سكر الشراب (الصوت)

مطوّقاً ذهباً/ صفر الحشا بيض ترائبه (الرؤية) = ريمٌ أغنُ (الصوت)

كما جمع النص بين الجمال الخَلْقي والخُلُقي، فالجمال الخَلْقي (ريمٌ أغنُ مطوّقاً ذهباً) والجمال الخُلُقي:[5]

– يا حُسنَها يوم تراءتْ لنا مكسورةَ الطّرف بإغضاء

كما مزج النص جمال الطبيعة بعالم الإنسان وعالم الإنسان بجمال الطبيعة:

---

[1] (البنية الصوتية بين تشكيل الخطاب الشعري ونظرية التلقي) مجلة المدى: 17.

[2] ينظر الأفكار والأسلوب: 19.

[3] الديوان: 1/ 249.

[4] الديوان: 1/ 217، وينظر 4/231، و1/215، و2/259، و2/311، و2/326، و4/99.

[5] الديوان: 1/ 114.

ريمٌ أغنُ ⇔ مطوقاً ذهباً (فالذهب من خصوصيات اهتمام الإنسان)

صفر الحشا ⇔ أراد فراغ البطن من السُمن وهو من محاسن النساء لذلك شبههنَ بالظباء لأن الظباء صفر البطون. كل هذا بجانب تداعي صوت الغُنُّة من التنوين والميم في (ريمٌ وبيضٌ) لتعميق جمال الغُنّة في (ريمٌ أغنُ) بعد أن حرّكه منذ مطلع البيت. وصوت الميم قريب جداً من صوت النون، فكلاهما يخرجان من الأنف وقد وصفهما سيبويه بالشديد في قوله: "ومنها حرفٌ شديد يجري معه الصوت، لأنّ – ذلك الصوت – غنّة من الأنف فإنّما تخرجه من أنفك، واللسان لازمٌ لموضع الحرف لأنّك لو أمسكت بأنفك لم يجر معه الصوت. وهو النون، وكذلك الميم".[1]

ومن جماليات الصوت في الأسلوب الشعري لدى بشار نزعته الفنية في ربط صوت المحبوبة بجمال الطبيعة وخاصةً عالم الأزهار حيث النعومة والنّضارة، وبعالم اللّحن والغناء:[2]

– وحـــديثٌ كأنّـــه قطـــع الـــرو	ض زهتـه الحمـراءُ والـصفراءُ
– كأنّمـــا ألبـــستها روضـــة	مـا بـين صـفراء وخـضراء[3]
– وبكـر كنُـوَّار الربيـع حـديثُها	تـروق بوجـه واضـحٍ وقـوام[4]
– وبيـضاء مكـسالٍ كـأنّ حـديثها	إذا أُلقيـتْ منـه العيـونُ بُـرود[5]
– كـأنّ رياضـاً فُرِّقَـتْ في حـديثها	علـى أنّ بـدواً بعـضُهُ كـبرود[6]
– جرى اللؤلؤُ المكنون فوق لسانها	لزوّارهـا مـن مزْهَـرٍ ويـراع[7]
– إذا قلّبـتْ أطرافُها العـودَ زلزلـتْ	قلوبـاً دعاهـا للـصّبابة داع

---

[1] كتاب سيبويه:4/435.
[2] الديوان: 1/ 119.
[3] الديوان: 1/ 129.
[4] الديوان: 4/ 183.
[5] الديوان: 2/ 162.
[6] الديوان: 2/ 160، والبرود جمع بُرْد وهي ثياب معروفة من العصبِ والوشي، اللسان: 3/ 87.
[7] الديوان: 4/ 99.

كــأنّهمُ في جنّــةِ قــد تلاحقَــتْ محاســنُها مــن روضــةٍ ويفــاعِ

فالأساس المشترك بين الصوت العذب للمغنّية والوردة الحمراء والصفراء واللّحن المعزوف عزفاً جميلاً، والبرود المزيّنة؛ هو جمال هذه الأبعاد للمتلقي(*). فهي كلها أفضل الأشياء من حيث النوع، فليست الوردة الصفراء أو الحمراء تجعل المرأة كالوردة، ولا صوتها العذّب كاللّحن (وهما تماثلان ينتجان صوراً تزينية)، وإنّ تشبيهها بالوردة لا يأتي من اللّون أو الأديم أو البنية، وإنّما من القيمة.

تتطوّر هذه النزعة الفنّية في التجربة الفنية لدى بشار إلى حدّ يحاول فيها هدم الجدار الفاصل الذي يفصل بين الأشياء والمفاهيم، والنظر إلى الجمال من منظور جديد مغاير عن النظرة التقليدية المعتادة:[1]

ودعجــاء المحــاجر مــن مَعَــدّ كــأنّ حــديثها ثمَــرُ الجنــان

إنّ المقصود بـ(دعجاء المحاجر) هو شدّة سواد العين مع سعتها، والضمير في (حديثها) راجع إلى دعجاء إذ أحلّ بشار الجمال الأنثوي (عالم الإنسان) في عالم الطبيعة وفي أحلى صورها (ثمر الجنان)، وهذا الحلول مبني على وجود علاقة إنتاجية وسببية بين الحديث (الصوت) وثمر الجنان، ولو أنّها غير بادية للعيان ولكنّها مختفية وراء سطور شفّافة، فالحديث ثمرةُ تبلورٍ نفسي وإقرارٍ عقلي، أي إنّ إنتاج الكلام من ثمرة النفس والعقل، وكذلك الثمرة فهي نتاج تلاقح أجناس الشجرة الناضجة، وكما أنّ آلية التعبير كائنة عن طريق الفمّ، كذلك الثمرة تنفتح أو تتفتّق من خلال فمّ الزهرة الحاملة لها .

ومن خصائص أسلوب بشار الشعري في مدار الأثر السمعي، النزوع إلى تجسيد الصوت والحديث بالملموسات عبر قناة متصل المجرى متفاعل الأطراف، يقول:[2]

1. وإذا ذكرتُ بني قتيبة أصبحتْ نفـسي تُنـازعني القـريض جديـداً

(*) المتلقي هنا هو الشاعر نفسه أي البعد الأول من أبعاد الصوت راجع الأسلوبية الصوتية، ومقدمة المدار الثاني.

(1) الديوان: 4/ 198.

(2) الديوان: 2/ 333 ـ 338، 4/43.

2 ـ قومٌ لهم كرمُ الإخاء وعزّةٌ	لا يُمكنون بها الظلامة صيدا
3 ـ يغدونَ في حَلَق النّعيم وتارةً	في المسك يُصبحُ للجلود جلودا
4 ـ قاد الجنود من البُصيرة للعدَى	حتّى وقعْنَ بصين ثغْرِ قُودا
5 ـ خيلاً مخففّة وخيلاً حُسّراً	لا يعتلجْنَ مع الشّكائم عودا
6 ـ ولقد أقول لقافلين رأيتُهم	بقفا المسالح يقسمون قصيدا
7 ـ كيف الأمير لزائر متخير	تركَ الأقاربَ والبعيد بعيدا
8 ـ فتبادروا طُرَفَ الثناء بفضله	فكأنما نشروا الثناء برودا

يجعل بشار من قصيدته في مدح الأمير طرفاً (من البيت 1 ـ 7) وقصائد جميع الشعراء طرفاً (فتبادرو طُرف الثناء بفضله فكأنما نشروا الثناء برودا)، فالقصيدة التي يقدّمها للأمير (أصبحت نفسي تنازعني قريضاً..) عبارة عن سلسلة من الأفكار المنسوجة في سلسلة من الأصوات المؤثّرة بعضها في لحم ودم البعض من خلال سلسلة الصوتيمات المكونة لها في نسق الموسيقى الداخلية والخارجية. وكلّ ذلك من أجل إظهار فضائل الأمير المتنوعة الكثيرة، وكأنّهم ينسجون بروداً من الثناء فينشرونها[1] "فهو يعرض فضائل الأمير المختلفة عرضاً غير مباشر، ومن هنا جاء جمال الصورة، فلم يعْهد إلى ذكر كرم الأمير وتصويره بالبحر والسحاب أو غير ذلك من التشبيهات المكررة المعادة.."[2] وقريب من أسلوبه التجسيدي هذا قوله:[3]

كالحَلي حُسْنُ حديثها	ودلالُها إحدى المصايد

إن الحلي زينة نفيسة مختارة من الذهب ـ من أساور وما إلى ذلك ـ تتزّين بها المرأة، وهي المشبّه به والمشبّه هو (حسن حديثها) فقد اختار حُسن حديثها كاختيار في الحديث مقابل اختيار في الزينة، وكما أنّ الزينة تزيد الفتاة نعومة

---

[1] البرود جمع بُرْد وهو نسيج مزيّن بالألوان. ينظر اللسان: 3/ 87.

[2] الصورة في شعر بشار بن برد: 185.

[3] الديوان: 2/ 245.

وجمالاً، كذلك فإنّ حديثها تعبير عن جمالها المعنوي والحسّي، وصورة الدّلال في الشطر الثاني تمثّل بدورها محوراً مقابل الجمال الجسدي والصوتي (كالحلي حسن حديثها)، ولكنّها في الحقيقة تعميق للبعد الصوتي، لأنّ الدّلال غير مقتصر على لغة العيون إذْ للصوت دخلٌ كبير فيه، بل إنّ رقّة الصّوت والنّغمة اللينة، أكثر السهام نفوذاً إلى مكامن القلب.

والخطاب الشعري عند بشار ينطلق أكثر من ذلك، في فضاء أرحب لاستكشاف الجمال الصوتي فيجعل من الصوت المنفذ نحو عالم الطبيعة وعالم الإنسان وعالم الواقع والمثال:[1]

1 ـ يا ليلتي تزداد نُكْرا	من حبّ من أحببْتُ بكرا
2 ـ حوراءُ إذا نظرتْ إليـ....	ك سَقَتك بالعينين خمرا
3 – وكأنَّ رَجْعَ حديثها	قطَعُ الرياض كُسينَ زهرا
4 ـ وكأن تحت لسانها	هاروتَ ينفث فيه سحرا
5 ـ وتخال ما جَمَعَتْ عليـ....	ـه ثيابها ذهباً وعطرا
6 ـ وكفاك أنّي لم أُحط	بشكاة مَنْ أحببتُ خُبْرا
7 ـ إلاّ مقالة زائر	نثرت لي الأحزان نثرا

تمّ تشبيه رجع الحديث بقطع الرياض، وبهذا اتّجهتْ حركة النص نحو الاتحاد والاتصال، من خلال تشبيه (رجع الحديث) المعنوي بـ(الرياض المكسوة زهراً) المادي في المشبه به، ويدلّ المشبه على الاتصال بينهما، فهو صورة من صورة، لأنّ رجع الحديث لا يكون إلاّ بعد الاستماع إلى المخاطب فتبادله الحوراء برجع حديثها، لذلك يحاول الشاعر أنْ يجسّد صوتها، ويخلق له كياناً ملموساً في المشبّه به المركّب، إنّ صوتها لا يتجسد في صورة (قطع الرياض) فحسب وإنما المكسوّة بالزهر أيضاً ليوحي بعدم التلوّث والدّنس[2]، ومن جماليات اختيار

---

[1] الديوان: 4/ 55.

[2] المذاهب النقدية: 230.

(الرياض المكسوة زهراً) أنّ الرياض تحفظ دفعة الماء من الضياع والطغيان، وتتيح لها القدرة على الإنتاج، فالماء يزيد الرياض جمالاً ونضارةً خلال تكرار عملية التدفق مراراً[1]، وكذلك الأمر بالنسبة للحديث الذي هو في الأساس نشاط روحي مستمر[2]، هنا مكمن سر هذا الربط بين الصوت وقطع الريض، إذ إنّ عذوبة الصوت وطلاقة اللسان تزيد المرأة جمالاً وجاذبية، ومن الجائز أن يكون لرجع الحديث أثر في إنعاش الجسم، وإحياء النفس، ومن الجائز أن يكون في قطع الرياض المكسّوة بالزهر معنى الأنوثة والأمومة مقترنين، وهذا الضرب من الأسلوب، والتصوير متّبع في شعر بشار وابن الرومي معاً، وهو تعبير عن الإحساس بخصب الحياة، وما يسمّيه الأستاذ العقّاد باسم (الطبيعة الحيوية)، وصوت صاحبتنا هذه فيه نمو الحياة وأنوثتها، وحنان أمومتها معاً، ويشير إلى هذا السرّ حين يتحدّث عن صوتها [3]، وتعمّق الصورة التشبيهية (قطع الرياض) دلالتين مهمتين: القوة والتأثير، فضلاً عن الجمال، إذ إنّ مادة المشبه به (قطع) من التقطيع وفيه دلالة القوة وهما صفتان تتصاعدان أيضاً في البيت الرابع، مع ما يوحي به البيت من معنى جديد للصورة التشبيهية و(كأنّ تحت لسانها)، إذ إنّ الدلالة الخارجية للتشبيه تتمثل في أثر الكلام في المخاطب بتأثير السحر في المسحور، أما المستوى الأعمق فيتمثل في دلالة تغيير الواقع الذي يعايشه المخاطِب، وهو تغيير قوي وفاعل لحضور (هاروت) تحت لسانها في السياق، وفي الختام يمثل درجة من درجات الاتحاد بين المخاطِب والمثال[4].

وفي سياق قريب من هذا السياق، تركيزُ النص على الناحية الصوتية وجعلها مدخلاً لفهم المعرفة وحقيقة الأشياء وربط عالم المثال بالواقع:[5]

نطقتْ فأنْطق ما سَمِعْتُ مدامعي عن كل ناطقة تقول سَدادا

---

(1) دراسة الأدب العربي: 16.

(2) الأفكار والأسلوب: 42.

(3) دراسة الأدب العربي: 17.

(4) المذاهب النقدية: 230.

(5) الديوان: 2/ 169.

فكأنّ ما سمعَتْ لـه بحديثها هاروتُ يَسلُبُ مُقلتَيه رُقادا

وأقام يُشفَقُ أن يُجَنَّ صبابةً ويخافُ موتَةَ قلبه إنْ عادا

يرتبط تأثير الصوت بسحر هاروت، وربما أنّ الفكرة التي ألَحّت على مخيّلة الشاعر ليربط بين الصوت وسلب العين تعود إلى قوة حضور المبدع وحضور الحبيبة وتوازي دورهما التوليدي والأدائي، كون الشاعر مكفوف البصر، ما جعله يعتمد على السماع كالمصدر الأساس للتلقي، فبعث حديث المحبوبة لديه لوناً من الشجن والحزن، ونتيجةً لقوّة وقْع الحديث — الصوت- على مشاعره وكيانه، قام الشاعر بإضفاء مسحة من المهابة على الحديث الصوت من خلال ربط صوتها وحديثها بـ(هاروت) البعد الحقيقي الغيبي. ولتعميق أبعاد حديثها لجأ النص إلى خاصية مهمة من خصائص الصوت، وهي خاصية الجرْس الناتج عن ترديد كلمات معينة ذات أحرف متقاربة وذات وقع موسيقي خاص، ففي البيت الأول يختار كلمة (نطقت) ويتبعها بكلمة (فأنطق) ثم كلمة (ناطقة) ، وتتابع هذه الكلمات بما فيها من حرْفَي الطاء والقاف يقع على الأذن وقعاً خاصاً أشبه ما يكون بالطرقات الرتيبة المتتالية. وقام النص بتعميق قوة هذه الخاصية الصوتية بإيراد القافات والتركيز عليها في البيتين الثاني والثالث في (مقلتيه) ،(رقاداً) ،(أقام)، (يشفقن)، (قلبه) وهي وإنْ لم تكن في كلمات متشابهة إلاّ إنّها جاءت في كلمات مهموسة ذات حروف ضعيفة ممّا جعل صوت القاف يبرز بروزاً واضحاً جلياً[1].

وفي ختام موضوع البنية الصوتية لابدّ من الإشارة إلى أن خصائص الصوت المعزول في النص الشعري عند بشار تسمح بالقول: إنّ الصوت المعزول، وإن انقطعت صلته بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض، يصبح ذا طاقة دلالية في نصوصه الشعرية، وبمدلول آخر، على الرغم من الإيمان الراسخ باعتباطية العلاقة بين الدّال والمدلول عامّة، بيدَ أنَّ هناك علاقة حقيقية بين بعض مظاهر الدوالّ معزولة - كما هو معلوم في بداية هذا المبحث - وإطار الدلالة[2]، والسبب في ذلك أن الكلمات ينعش بعضها بعضاً، ويؤثر بعضها في

---

[1] ينظر الصورة في شعر بشار بن برد : 140.

[2] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات: 193.

بعض، وتفرض على الدارسين طريقتها في الوجود، إن استعارة آتية تتقاطع مع الأولى، فالقصيدة تستعير الظاهرة الفيزيائية للصوت وهي الصّدى، ففهم القصيدة يعني أن تدخلها في صدىً معها .. وفي السياق الشعري تتناعشُ الكلمات من خلال لون من التفاعل اللفظي الداخلي، فعلى سبيل المثال إنّ كلمة (خضراء) في عبارة (ليلة خضراء) لها ذبذبات، إنّها ترسل لوناً من الإشعاع، يصل إلى المتلقي ويحدث اتصالات بينهما .. ومن خلال هذه المصطلحات (الإشعاع) (الصدى) وما شابههما يمكن إيجاد مدخلٍ لدراسة كائنية، إنّ الحساسية الجمالية هي القدرة على التجاوب مع الصّدى، مع الإيقاع مع النظام الخاص للأصوات... ومن هنا يمكن معرفة السرّ العظيم الذي يربط ظاهرة فيزيائية أساسية خالصة بنظام حيوي كامل (خصائص التذبذب والاستقرار الذاتي) حتى الطبيعة التموجية للظاهرة الفيزيائية، يوازيها تذبذب سام لها داخل عقل الإنسان الحكيم[1].

ثانياً: الحركة الحسية:

تختزل الحواس كثيراً من نشاطات الإنسان وتحركاته، إذ إنها القنوات الأولية للإدراك عموماً، فعن طريقها يتصل العالم الداخلي للإنسان بالعالم الخارجي، فهي بمثابة "بوابة ينفذ منها العالم الطبيعي إلى الجسم وهكذا فإن صفة الشخص تتوقف جزئياً على صفة سطحه لأنّ العقل يتشكل تبعاً للرسائل التي لا تنقطع والتي يتلقاها من العالم الخارجي"[2].

يفترق دور حاسة عن أخرى حسب طبيعة الإنسان وحسب بيئته، فحاسة اللمس تُعَدُّ للكفيف مصدراً من مصادر المعرفة بعد السمع، لأنّ أدوات البحث والمعرفة والعمل تنحصر في يده اللامسة، لذا يصبح إحساس الجلد عنده بالغ الدقّة، وهكذا تؤثّر الأيدي في الحياة الاجتماعية والاقتصادية للكفيف تأثيراً جوهرياً[3]، وتلعب حاستا الشمّ والذوق - أيضاً دوراً بالغ الأهمية في حياة الكفيف أثناء انخراطه المتفاعل مع المجتمع، فالشمّ كالسّمع يمكّن الكفيف من إدراك

---

[1] اللغة العليا: 143 - 144.

[2] الإنسان ذلك المجهول: 84.

[3] ينظر الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف: 185.

الملاحظات من بعيد فهو يساعده على معرفة تفاصيل البيئة ويسهل له الارتياد والكشف، كما أنّ حاسة الذوق ترتبط بالشمّ بعلاقة وثيقة[1].

تسهم الحركة الحسّية في إنجاز مهمّات تَتَموْضع الفضاء والزمن، إذ إنّ حالة الشعور تنساب خلال الزمن مثلما ينساب النهر خلال الوادي، وكالنهر فالإنسان في تغيّر دائم[2]. وإنّ سير هذه الحركة وهذا التغير نحو غاية ما، من خلال التعبير عن الميول الباطنية، تعدّ حصولاً على الأشياء في أنموذج الكينونة لا في نموذج التملّك، فكل علاقات الإنسان بالعالم عبر السمع والبصر واللمس والشمّ والتذوق والتفكير والملاحظة والشعور، أي باختصار كل عناصر فرديته في فعلها الموضوعي، هي النشاط الداخلي الذي يتمثّل في الاستثمار الخلاّق للطاقة الإنسانية[3].

وفيما يتعلق بأبعاد الحركة الحسّية في الخطاب الشعري، فإن امتلاك الشعر للواقع وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتمّ من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية بطريقة تختزل تجربة الوجود في بعد أحادي الجانب، وإنّما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة واسترجاع طاقته الفطرية في بعث ظواهرها حينما يقوم بصياغة الوعي عن طريق الفهم والشعور

---

[1] الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف:185.

[2] ينظر الإنسان ذلك المجهول: 75.

[3] في تعريف الكينونة والتملّك يقول إريك فروم: "الشروط الأساسية لنمط الكينونة هي الاستقلالية والحرية وحضور العقل النقدي، والسّمة الأساسية لنموذج الكينونة هي أن يكون الإنسان نشيطاً إيجابياً فاعلاً.. لا بمعنى النشاط الظاهري، أي الانشغال، وإنّما المقصود هو النشاط الداخلي بمعنى الاستخدام المثمر للطاقة الإنسانية. أن يكون الإنسان نشيطاً يعني أن يجد نفسه، وأن ينمو ويتدفق ويحب ويتجاوز محن ذاته المعزولة، وأن يكون شغوفاً ومعطاء. وربما كان أحسن وصف رمزي لنمط الكينونة هو ما اقترحه ماكس هونزجر (Max Hunziger): حين يسقط الضوء على زجاج أزرق فإنّنا نرى لونه أزرق لأنه يمتص كلّ الألوان الأخرى ما عد اللون الأزرق، أي أنّه لا يسمح للألوان الأخرى بالمرور خلاله، ومعنى ذلك أننا نصف هذا الزجاج بالزرقة لأنه لا يحتجز الموجات الزرقاء، أي إنّه يعرف لا بما يملك ولكن بما يعطي. أمّا في أسلوب التملّك فنحن مربوطون إلى ما تمكنّا من حيازته في الماضي: المال والأرض، والشهرة، والمكانة الاجتماعية والمعارف، أمّا المستقبل فهو ما نتوقّع أن يصير إليه الماضي، والإحساس بالمستقبل في أسلوب التملك كالإحساس بالماضي. ينظر الإنسان بين الجوهر والمظهر: صفحات 92 ـ 93، و136 ـ 137.

معاً، وينجح في استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة في اللغة بالتنوع الثري والحركة الطاغية[1].

يقصد بالحسية ما تدركه الحواس، وهذا المدرك ينشطر إلى مدرك حسي خارجي، ومدرك ذهني داخلي، على معنى أن بعض المدركات الحسية لا وجود لها في العالم الخارجي وإنما يكون محلها هو الذهن، والمدرك الخارجي يأتي عبر القنوات الخمس للمحسوسات، أمّا المدرك الداخلي فهو يعتمد على تحوّل الطرفين من الفردية إلى الكلية، على معنى أنّ التشبيه يعقد علاقته بين جنسين لا مفردين، والجنس بأكمله لا يمكن إدراكه خارجياً، وإنما المتاح إدراك بعض مفرداته، وهنا قد تطرح بعض الاعتراضات التي تدّعي بأن مثل هذا التحول يدور في أطر منطقية بعيدة عن جماليات التشكيل الصياغي، لكنّ المتأمل المنصف يدرك أنّ تحليل الصورة يحتاج - دائماً - إلى تجاوز البنية السطحية والتعامل مع البنية العميقة[2].

ينطوي الأسلوب الشعري لدى بشار على اهتمام جذري بالأبعاد الهندسية للوجود، والمعطيات الحسية للأشياء، وتجنح المعطيات الحسية إلى المجردة أكثر من المادية، أو قد تأخذ المجردات منحى حسياً تبرز في الصياغات الأدائية بحدة وسطوع، هكذا موضوعات للإدراك الحسي المباشر، كما قد تتحول الأبعاد الحسية إلى فلسفة الوجود وإلى فضاء المكان والزمان وترتبط بالعالم الداخلي للإنسان - اللاشعور والعقل الباطن - وتصبح علاقات توسّط تهدف إلى إعادة

---

[1] ينظر أساليب الشعرية المعاصرة: 59 و95.

[2] ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 138. والبنية السطحية والبنية العميقة من مصطلحات المنهج التحويلي في النحو الحديث؛ إذ ينظر المنهج التحويلي إلى مبنى الجمل باعتبارين: مبنى سطحي للجمل ومبني عميق (باطني) لها، فالمبنى الباطني أو العميق يتميز بالعلاقات المعنوية التي تكون واضحة فيه تماماً، أمّا المبنى الظاهري أو الخارجي أو السطحي فهو يمثل شكل هذه العلاقات بترتيب كلماته على أنماط مختلفة. وتنظم قواعد الاستنباط للغة العلاقة بين المبنيين، فتنطبق على المبنى العميق وتحوله إلى المبنى الظاهري، وتدعى هذه العملية (بالتحويل Trans Formation) وتسمّى القواعد المنظمة لها (بالقواعد التحويلية Trans Formation Grammer) [ينظر منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث: 45].

الخلق عبر التحوّل والتحويل. ومن هنا فإنّ مجريات الحركة الحسية في شعر بشار تنطلق من مدارين:

المدار الأول: هو التضافر والانصباب في تثبيت البؤرة الحسية، لالتقاط الحركة الحسية في مناطقها الخمس، كما تتجلى هذه الوجهة في هذه النماذج المتنوعة الآتية:[1]

1 ـ أنّى شبابُك قد مضى محمودا	ودع الغواني إنْ أردْنَ صدودا
2 ـ وصَرَمْنَ حبلك بعد أوّل نظرة	ربما يكُنّ إلى حديثك صيدا
3 ـ تصطادُ من بقر الأوانس ويصْطفي	كأسَ المُدامة عندَهُنَّ ركودا
4 ـ ولقد شَرِبْتُ رُضابَهُنَّ على الصّدا	وعلى الصَّبابة ودّهُنّ برودا
5 ـ من كلّ مقبلة الشّباب كأنّها	صَنَمٌ لأعجم لا ينِي معبودا
6 ـ تُدْني القناع على محاسن مُشرق	كالبَدر يحفلُ عُصفراً وعُقُودا
7 ـ وكأنّما نظرتْ بعيني شادنٍ	حيران أبصَرَ شادناً مطرودا
8 ـ ويشُكُّ فيها الناظرون إذا مشتْ	أتسيل أم تمشي لهم تأويدا؟!
9ـ أرخَتْ على قَصَب الرّوادف فانثنتْ	كالخيزرانة لَدْنَةً أمْلودا
10ـ وكأنّها شربَتْ سُلافة بابلٍ	بالسّاهرية خالطتْ قنديدا
11 ـ وصفتْ مجاسدَها روادفَ فَعْمةً	ومُهَفْهَفاً قلق الوشاح خضيدا
12 ـ وعلى التّرائب زَيّنَهُنَ كأنّهُ	وسِنانُ جاذب مضجعاً ليؤودا
13 ـ وكفى بمضطرب العقود فإنّه	نَحْرٌ يزين زبرجداً وفريدا

تنقل هذه الأبيات المتلقي من الطبيعة والحبّ إلى شاعرية منصهرة في الجمال الطبيعي والأنثوي، وفي العاطفة الوجدانية (أبيات 1 ـ 3 ـ 11) تجلّيات هذا الانصهار بارزة في النسيج المزركشَ لتداركات حسّية، فترى العين ـ الذات ـ في هذا النسيج جمالاً مطلقاً ـ الموضوع ـ يتراوح بين السّكون الأخّاذ وحركة المشي الجذابة،

---

[1] الديوان: 2/ 326 ـ 329.

حيث رقّة الماء وانتظام والحركة الرشيقة، فتشبيه التثّني بالتأويد كأنّ عاطفاً يعطفه وحركة ملمح الوجه من خلال سواد القناع، والقوة الجاذبة للصوت، ثمّ التذوّق المطفيء لجمرة العاطفة الهيّاجة (أبيات 2 ـ 4 ـ 6 ـ 8 ـ 9 ـ 10). بيد أنّ المهم هنا في إجراءات الرصد الحركي هو رد التنوع الحسي إلى بؤرة التوحد والانصباب (مضطرب العقود ← نحرٌ يزين)، فالصورة على الرغم من شموليتها واحتوائها لجميع المدارك الحسية، ركّزت على تشغيل الطاقة عبر البؤرة المحورية (كفى بمضطرب العقود) وقد جعلها مضطربة لأنها تضطرب في كل حركة من حركات المشهد، هذا بجانب التواشج بين الحركة الحسية (الحركة الحسية لحركة عين شادن وهو يرنو ـ ب 7) والحركة المعنوية (حيرة وخوف الشادن من رؤيته لشادن حيران مطرود) كتجسيد آخر لحركية المشهد وحيويته:

7 ـ وكأنّما نظرتْ بعيني شادنٍ(*)   حيران أبصَرَ شادناً مطرودا

هذا فضلاً عن أنّ الحركة الأولى في المشهد هي حركة معنوية سارية على الذات (أنّى شبابك قد مضى محمودا) وأسفرت عنها الحركات الحسية الصادرة عن الآخر والموضوع نحو البؤرة (حيران أبصر شادناً مطرودا).

وقريب من هذا المشهد قوله:[1]

قامت تهادَى إلى أهل تراقبهم   مشيَ البهير ترى في مشيه أوَدا

والعين تُحْدرُ دمْعاً جدّ واكفُهُ   على مساقط دمْع كان قد جَمَدا

كأنّه لؤلؤٌ رثّتْ معاقدهُ   فانساب أوّله في السّلك فاطّردا

وقُمْتُ ولم أقْض منها إذْ خَلَوتُ بها   إلا الحديثَ وإلاّ أنّ أمَسَّ يدا

تتشكّل هذه الصورة الشعرية وتتواشج ملامحها الحسية من خلال ثلاثة محاور رئيسة:

الأول: بصري (اللون والرؤية الفنية)، لأنّ ما يجمع عناصر هذه الصورة في

---

* الشادن: الغزال إذا شبّ واستغنى عن أمّه، وذلك مبدأ ظهور محاسن صفاته ينظر اللسان: 58/7.

(1) الديوان: 2/ 199 ـ 200.

إطار اللون؛ هو أن الدمع واللؤلؤة مائيا اللّون والمنبع[1]، والرؤية الفنية تجمع بين انهمار الدمع وانسياب اللؤلؤة.

الثاني: حركي، من خلال المشي المتثنّي وحركة انسياب الدمع واللؤلؤ. فضلاً عن حركية الصوت واللمس.

الثالث: نفسي لأنّ تناثر اللؤلؤة من العقد سببه ضعف السّلك كما أنّ البكاء نتاج رقّة القلب وهيجانه. وقام النص بتكثيف الدلالة في البؤرة الحسية المستقطبة لشحنات النص والمتمثلة في (الصوت واللمس): "إلاّ الحديث وإلاّ أن أمسّ يدا".

وفي مسرح مخاطبة (عبدة) عند إبداء استغرابه تجاه موقفها، يركّز الشاعر على حركة نفسية داخلية وحركة حسّية خارجية:[2]

أنّى ظَنَنْتِ به الظنون وقلْبُه؟ ... يا عبدَ في لُجَج الهوى مغمور

لقد جمع النص بين حركتين متناقضتين، التجاذب النفسي للشاعر نحو عبدة ـ حركة إيجابية ـ والتباعد النفسي لعبدة نحوه ـ حركة سلبية ـ تمتاز الحركة الإيجابية بالحيوية، وقام النص برصدها من خلال بؤرة حسية، وهي حركة قارب صغير بين تلاطم أمواج بحر هائج، كلّ هذا لتصوير قلب نابض غارق في وسط حبٍّ متنامي الأطراف، وهو يحاول مَسْح الظنون العالقة بمشاعر (عبدة) من خلال هذا الطغيان الحركي البارز على أجواء النص.

وعند المعاينة الجمالية لصورة اللّيل بظلامه الممتدّ وسكونه المترامي للآفاق، لا يتوغّل الأسلوب الشعري عند بشار كثيراً في وصف هذين البعدين دون الالتفات إلى الإيحاءات الجوهرية له، لأنّ المتلقي لا يلبث طويلاً حتى يرى صورة الانفتاح

---

[1] تشير آيات قرآنية كريمة إلى الجنس المائي للّؤلؤ، منها قوله تعالى: ﴿مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخٌ لا يبغيان فبأي آلاء ربكما تكذبان * يخرجُ منهما اللؤلؤ والمرجان﴾ الرحمن: 18 ـ 23. وقريب من هذا قوله في 4/68:

درةٌ بحرية مكنونة ... مازها التاجر بين الدُرَر

[2] الديوان: 3/ 165.

شاخصة أمامه:[1]

وزميـــلِ إذا رأى نقبـــة اللّيـــ.... .. ل تثنّـــى كالـــشّارب المخمـــور

إذ بإمكان المتلقي أنْ يستشف صورة انبلاج الضياء في قلب الظلام الممتدٌ من خلال إيحاء كلمة (نقبة الليل)، لأنّ كل عملية انتقاب يتلوها انكشاف، فالنقبة هي هيئة الانتقاب، وإثباتها للّيل تخييل[2]، إذْ شبّه النص اللّيل بوجه منتقب في عدم ظهور الملامح، إلاّ أنّ هذا الاختفاء وقتي إذ الانكشاف ينبع من قلب الظلام أو الغطاء، وهذا الانكشاف يستمد وجوده من حركة اليد، إذ إنّ الانتقاب موغلٌ في الحسّية وإزاحته رهينة بالحركة نفسها.

تحيل الكلمات في المعجم الحسّي في شعر الغزل الصريح إلى تجارب حسية مشحونة بشهوة الحياة وشبق الغرائز، بينما أضحت في الشعر الصوفي - على سبيل المثال - مجرد رموز لحالات من مواجد الروح التي تعزّ على التعبير، ومعنى هذا أنّ حسية المعجم إنّما هي مجرد مؤشّر ينبغي اختياره في ضوء ما يسفر عنه من مدلول، دون أن تقوم وحدها بدور المعامل الحاسم في تحديد درجة الحسّية[3]، وبالتأمّل في المعجم الجسدي في نصوص بشار يجد المتلقي أنّه مبني على ذاتية مشبعة بالرؤيا الإبداعية من جانب، ويستمد عمقه من خلفيات فكرية من جانب آخر، وجعلت هذه الثنائية من المعجم الحسي في النصوص أنْ يمتاز بقوة شعرية عالية، لأنّ الشاعر ينظر إلى شيئية جسدية نظرة عميقة فيضفي عليها أبعاداً إنسانية مادية وروحية:[4]

والثديُ تحسبه وسنان أو كسلا وقدْ تمايل ميْلاً غير مُنكسر

يُعطي الثدي صورة الشخص الذي دبّ في عينيه النُعاس وأصاب أطرافه الكسل، فأخذ يتمطّى ويتمايل متعباً مرهقاً، إذ تعتمد بنية الصّورة على ربط

---

[1] الديوان: 3/ 207.

[2] ورد في اللسان: 14/251، النِّقاب: القناع على مارن الأنف، والجمع نُقُب، وقد تنقّبت المرأة، وانتقبت، وإنها لحسنة النِّقبة، بالكسر، والنِّقابُ: نقابُ المرأة.

[3] أساليب الشعرية المعاصرة: 28.

[4] الديوان: 4/ 81.

الجزء/الثدي، بالكلّ/ الجسم ـ الإنسان، عبر لمحة حركية، حركية الثدي واهتزازه وربطه بشخص والوسنة تتمايل به انخفاضاً وارتفاعاً. وقد تعتمد الصورة الحسية في الخطاب الشعري لدى بشار على صورة الجسد ككل وهي منشطرة إلى شطرين حسّيين؛ الشطر الأول كائن في الثاني ومن نتاجه وكينونته:[1]

قالتْ ولا ذنب لي إنْ كنتُ جاريةً وقد خصّني بالجمال الخالق الباري

فصاغني صيغةً نصفين من ذهَبٍ نصفي ونصفي كدعْص الرّملة الهاري

ينطلق النص في بناء صورته من منطلقين ماديين أولهما فرع والثاني أصل، وهما الذهب والتراب – الرمل، فالذهب عنصر يمتاز بالجمال والديمومة، إنّه رمز البقاء والجمال المطلق، فالصورة مبنية على ثنائية متواشجة مترابطة؛ ثنائية جوهر الفتاة وأصالة جمالها المستمّد من جمال الذهب ونفاسته، وثنائية رشاقة حركتها مع نعومة جسدها (ونصفي كدعْص الرّملة الهاري[2]) فهذا التراب (الأرض) الناعم كنعومة جسدها، و(الهاري) كانسياب ورشاقة حركاتها، هو أصل الجسد والذهب في آن.

ومن خصائص توظيف الحركة الحسّية في خطاب بشار الشعري؛ احتواء التشكيل الموغل في الحسية لتصوير حالة نفسية أو أبعاد معنوية متمازجة بأبعاد الحركة الحسّية، والمثال على ذلك قيام الشاعر بتوثيق انتمائه إلى الخليفة وتبرئة ذمته من (عيسى بن موسى) المخلوع من ولاية العهد:[3]

إنّي بريءٌ إليكم من ولايته كما تبرّأ من قنَاصه الفَرَدُ

فقد استطاع النص أنْ يرصد للمتلقي العالم الداخلي للمخاطب، أو قد نقل العالم الداخلي له إلى المتلقي في لحظة بعينها محمَّلة بشحنةٍ من التوتر الداخلي الذي امتلك قدرة اختراق جدار الذات ليتجسد في مفردات الواقع أو الطبيعة،

---

[1] الديوان: 3/ 169.

[2] (الرملة الهاري): الهاري اسم الفاعل من هَرّ الرملُ بوزن (دعا) فهو هار إذا كان متهيئاً للتصدّع والتفرق إذا وطئته الأرجل لخفته، والهيرة الأرض السهلة، ينظر اللسان: 15/177.

[3] الديوان: 2/ 293.

فالفرَد - وهو الثور الوحشي[1] - يفرّ أشدّ الفرار لمجرّد معاينة قناصه خشية القتل، والشاعر كذلك يفرّ عند معاينة (عيسى بن موسى)[2] لتبرئة ذمّته من بيعته، مع فارق يتمثل في وجود مقصدية تتحكّم في عملية الفرار هنا، إذ الحركة ارتدادية نحو الخليفة كمفارقة إنسانية مع الحيوان لملاينة عواطف الخليفة وكسب مودّته، وقد أصاب في ذلك لأنّه جعل من نفسه الثور الهارب من (عيسى بن موسى) الذي أقعده مقعد القناص، ليتوجّه إلى المأمن المنشود ألا وهو الخليفة.

ومن أبرز مجالات توظيف الحركة الحسية في السياقات الشعرية البشارية، توظيف صور المديح، إذ استطاع بشار أنْ يُلفت الأنظار إلى أسلوب جديد من التصوير، وأن يوجّه الشعر العربي نحو مجرى جديد لا يقوم على المباشرة التقريرية[3]، ورصِّ أوصاف الممدوح التي باتت مملّة لكثرة تكرارها:[4]

لمستُ بكفّي كفَّهُ أبتغي الغنى	ولم أدر أنَ الجود من كفِّه يُعدي
فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغنا	أفدّتُ وأعداني فأفنيتُ ما عندي

فبدل أن يصوّر النص الممدوح بجبل شامخ أو بحر واسع، انصبّ على رصد حركة حسية للكف الذي هو أداة الأخذ والعطاء (لمسّتُ بكفّي كفّه)، ومن خلالها أصبح الشاعر مادحاً وممدوحاً، وفرض ثقله المعنوي على الصورة متساوية مع الممدوح، إنّه يأخذ ليعطي، وعلى الرغم منْ أنّ صور المدح عامّة في الأدب العربي ليست إلاّ إراقةً لماء الوجه واستجداءً مقيتاً؛ إلا أنّ الصورة هنا تختلف بعض الشيء، إنّه أسلوب جديد من المدح غير المباشر لم يسف فيه إلى درجة الاستجداء[5]، مع الإيحاء بمنزلته أو وجوده من خلال المقابلة الحسّية للكفّ

---

(1) لسان العرب: 215/10.

(2) هو عيسى بن موسى بن محمد بن علي بن عبد الله بن عباس، ابن أخ الخليفة السفّاح، وقد جعله السفّاح ولياً للعهد بعد أبي جعفر المنصور، لكن بعد موت السفاح، هدّده الخليفة أبو جعفر المنصور ليخلع نفسه من ولاية العهد لابنه، ففعل. [ينظر الهامش: 2/ 277].

(2) الصورة في شعر بشار بن برد: 208.

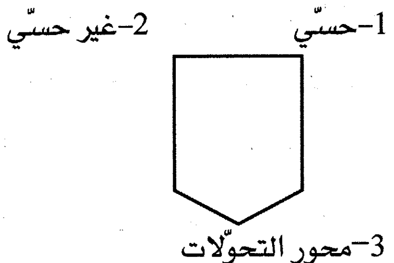
(3) م.ن: 208.

(4) الديوان: 4/ 44.

(5) الصورة في شعر بشار بن برد: 209.

بالكفّ، والجود بالجود، والعطاء بالعطاء، فأثبت أنّ له كفّاً في مقابل كفّ الأمير، ووجوداً في مقابل وجود الأمير وعطاءً في مقابل عطاء الأمير.

ينطلق الخطاب الشعري في هذا المدار الحسيّ من أسلوب يعتمد على علاقات إرجاعيَّة بين مستويات الصورة، والمقصود بالعلاقات الإرجاعية؛ شحن التجربة غير الحسية بطاقات الحركة الحسيّة التي هي بدورها نتيجة توالي مجموعة تحوّلات يتدخّل فيها العقل والخيال، ويجعل هذا الأمر من جدّة التناول، والقوة الابتكارية لدى الشاعر في تناول الموضوعات الشائعة قدرةً كبيرةً على توصيل التجربة الشعورية، وعلى تجدّد طاقات النصوص الحركية من خلال تناسج ثلاثة مستويات متآزرة في محور تحوّلي يجسّده هذا الشكل بصورة أوضح:



على نحو تحويل حوافز العطاء لدى الممدوح -المعنوي- إلى تلذُّذ الطعم -الحسي-:[1]

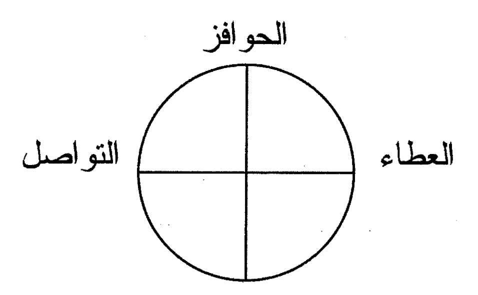
ليس يعطيك للرجاء ولا الخو ف ولكن يَلَذُّ طعمَ العطاء

إن تحوّل بنية الصورة من شموليتها (السخاء)، إلى الحصر في مُدرك حسيّ واحد (اللّذة) يتعلق بالبنية العميقة، وناتج عن دور العلاقة الضمنية المتمركزة حول اللّذة في بنية الصورة ككل، فالعطاء تدفّق وإخراج من وإلى، من الكريم إلى الطالب، وربط حوافز العطاء باللّذة راجع إلى مسألة التواصل مع المجتمع، والشعور بالرضا عند القيام بخدمة الآخرين، فاللّذة بهذا المفهوم تعني الاتصال والتواصل ما بين الذات والخارج، لذا يُعَدُّ كلُّ نشاط اجتماعي محاولة من محاولات الاتصال كما يذهب إلى

---

[1] الديوان: 1/ 111.

ذلك الدارسون، فكلّ أنموذج حضاري وكلّ فعل من أفعال السلوك الاجتماعي يتضمن صراحة أو ضمناً معنى الاتصال[1] فتصبح الدائرة الأنموذجية هكذا:



وشبيه بهذه الدائرة التحوّلية قوله في مدح أحد الأمراء:[2]

ما كان منّي لك غير الودّ	ثمّ ثناءٌ مثلُ ريح الورد
نسجته في المُحكَات النّد	فالبَسْ طرازي غير مسترد

تتضمن الصورة طاقة حسّية مكثّفة لما تتوفّر فيها من حيوية لتلاقح ثلاث حركات حسية، حركة انتشار رائحة الوردة وحركة النسيج وحركة اللبّس، وبانخراط هذه الحركات الحسية في البنية المعنوية وبمرجعيتها السياقية في الصورة، أصبحت الصورة الشعرية تنطوي على الأبعاد الحسّية المعجمية مع الدلالة المعنوية، عبر التحوّلات الدلالية من النسج الحسّي إلى النسج الشعري ومن اللبس الحسي إلى الإهداء المعنوي. وهذه خاصية أسلوبية متّبعة لدى الشاعر[3]، كما مثّلنا له فيما سبق من الدراسة عند حديثنا عن قوله:[4]

- فتبادروا طُرف الثناء بفضله	فكأنما نشروا الثناء برودا
- وبيضاء مكسال كأنّ حديثها	إذا أُلقيتْ منه العيونُ برودُ[5]

---

[1] الفضاء الشعري عند السياب: 115.

[2] الديوان: 2/ 236.

[3] ينظر الديوان: 1/ 126، و1/300، و1/ 110، و3/249، و4/97، و2/56، و2/128، و3/128، و4/198.

[4] الديوان: 4/ 43.

[5] الديوان: 2/ 162.

لذلك من الطبيعي أن تمتدّ آفاق هذا الأسلوب إلى مدارات الذّم والهجاء، وهو النقيض للمدح والإطراء:[1]

وصاحب كالدّمَل المُمدّ أرقب منه مثل يوم الورد

حملته في رُقعةِ من جلدي صبراً وتنزيهاً لمّا يؤدّي

إنّ اقتناص شبكة العلاقات التي تتموضع حولها فكرة النص، والدّلالات التي تنبع من هذه العلاقات، تؤدّي إلى تحوّل جوهري في بنية الصورة، والتي أسفَرتْ عنه تجسيدات جديدة مترابطة مع البنيتين السطحية (وصاحب كالدُمل المُمدّ) والعميقة (الحالة النفسية المتهالكة نتيجة وجود صاحب سيّيء). فهو ينقل صورة حسية لذلك الصاحب السيّيء الذي يفرض على الإنسان ويلزم بمخالطته وتحمل أذاه فهو كالدمل الممدّ الذي لا يجد صاحبه بدأً من تحمل أذاه لأنه ملتصق به ولا خلاص له منه. والصورة على الرغم من شدة التصاقها بالحواس جاءت قوية، دلالةً وإيحاءً، واستطاعت أن تصوِّر عن طريق ألفاظها، هذا الصاحب المفروض تصويراً حياً، إنه (كالدّمل المُمدٍّ) يحسب لزيارته حساباً كبيراً ويترقبه كما يترقب الحمى[2]. فاستطاع النص أنَ يفجر الطاقة المكبوتة لهذه الصورة ويوظفها لنقل المشاعر، لأن الصورة الحسية هي نداء يتجه إلى المعرفة الخلاقة لدى القاريء، وهي وسيلة بناء المتخيّل الشعري[3].

ومن جماليات هذا المنحى الأسلوبي في خطاب بشار الشعري، قدرته على تحويل المسارات المعنوية إلى مسارات حسية، بانسيابية لا يشعر المتلقي بوجود فاصل بين البعدين، فعندما يقول:[4]

وقد هَمَمْتُ بيحيى ثمّ أدركني حلمي فأمسكتُها محمَّرة لهبا

نجده قد اعتمد في إنتاج هذه الصورة على العلاقة الإرجاعية بين المعنوي والحسي، وفاعلية العلاقة تبدأ من التحوّلات الدلالية، تمّ فيها نقل حالتين

---

[1] الديوان: 2/ 224.
[2] الصورة في شعر بشار بن برد: 210.
[3] ينظر أساليب الشعرية المعاصرة: 95.
[4] الديوان: 1/ 357.

نفسيتين متناقضتين (وقد هَمَمْتُ بيحيى ثمّ أدركني حلمي) واستمر التحوّل إلى الإمساك، وهو في ظاهره حالة حسية مباشرة من اللمس، وصولاً إلى بؤرة الثقل الدلالي المتجسدة في (محمَّرة لهباً) التي تجمع المفارقة الحادة بين الحالتين النفسيتين المتضادتين (همَمْتُ × أمسَكتُ) على صعيد الإدراك الشعوري، لذا إنّ عملية الإمساك والبؤرة (فأمسكتها محمّرة لهباً) حسيتان في تشكيلهما، ونفسيتان من خلال الإسقاط الدلالي على البنية المعنوية (وقد همَمْتُ بيحيى ثم أدركني حلمي) ما جعل الدّلالة تتمركز على الحالة النفسية، وبهذا التشكيل الممزوج بين الحسية والمعنوية استطاع النص أنْ ينقل الحالة النفسية والجسدية للغاضب، فالغضب غليان نفسي حاد، آثاره بادية على الجسد بارتفاع حرارته واحمرار الوجه، ومحاولة كظمه كالإمساك بجمرةٍ مُلتهبة. لكنّ هذا التجسيد للغضب قام على دمْج الرابطة السّببية بالصيرورة النهائية، لأن سبب الغضب انفجار الحدّة النفسية، مع انفلات السيطرة على الذات والقيام بردود فعل عنيفة، كما أن علّة اشتعال الجمرة هي تفجير الطاقة الحرارية الكامنة، فإنتاج طاقة حرارية حارقة.

المدار الثاني: انفتاح الحركة الحسية لتجليات الزمان والمكان وتداخلاتهما:

إنّ الحسيّة في شعر بشار تمتلك فضاء من التصورات الأساسية للوجود، سمتها المميزة أنها تصورات ثنائية، فهي تحمل مع البعد الحسي تجاه الموجودات، أبعاداً ثرية متداخلة مع مجالات الكينونة الإنسانية، لأن الكينونة الإنسانية في رؤيا الشاعر كينونةٌ في سياق الزمان والمكان، وهما يستقطبان الحس والانفعال والإدراك، بل يستقطبان اللغة نفسها. والحركة الحسية في رؤيا الشاعر هي العامل المساعد لنماء الزمن وتجليات مفعوله، فهي نافذة الدخول إلى عالم الذكريات والماضي السعيد:[1]

يا سلْمَ هل تذكرين مجلسنا   أيام رأسي كأنّه عنَبُ

من خلال صورة سواد العنب يدخل المخاطِب إلى الماضي السعيد وهو كان شاباً ذا شعرٍ أسود، في محاولة لتثبيت موقعه في قلب سلمى ـ الحاضر ـ إذ وظّف

---

[1] الديوان: 1/ 191.

الشاعر صورة العنب لكي يستمدّ منه كلّ مقوّماته الشكلية والتكوينية، فالعنب مرتبط بدلالات الانتعاش والامتلاء والسعادة، تأسيساً على تكوينه الناعم اليانع المتليء فضلاً عن مذاقه الحلو.

وفي تجربته مع الليل والسّهر، يتيح الشاعر لصورته الانعتاق من حسيتها المجرّدة نحو آفاق أرحب:[1]

كأنّ جفونه سُملَتْ بشوكِ	فليس لوسنة فيها قرار
أقولُ وليلتي تزداد طولاً	أما للّيل بعدهم نهار
جَفَتْ عيني عن التغميض حتّى	كأنّ جفونها عنها قصار

ينطلق النص بحركة متوثبة، لأنّ جوهر الصورة متحرك ونابض بالحيوية، فالجفون وعاء العين وغشاؤها، تتسّم بالانغلاق والانفتاح كحركة طبيعية ملازمة لها، فضلاً عن أنّ وخْز العين بقذى يلتزم الانفتاح هرباً من الأذى، وحصول إغفاءة ولو قصيرة تلتزم الإنغلاق فالسكون، ومن خلال هاتين الحركتين الحسيتين تتبعُ حركة الزّمن عبر طول الليل أو قصره حسب شعور الشاعر وحالته النفسية. وقد جعل النص من هذه الحركة بوابة دخوله إلى عالم النوم، حيث الهرب من القلق ووساوس الحياة والانعتاق من قيدي الزمان والمكان، لأن آلية النّوم رهينةٌ بانغلاق الجفن (العين) وهنا يكمن إيحاء التمركز اللفظي والدّلالي حول الجفن، ثمّ حركة الانفتاح والانغلاق الملازمين له، التي هي بؤرة المسكوت عنها على مستوى البنية السطحية، كذلك يظهر بوضوح تركيز الصورة على ذكر التغميض أي الانغلاق دون الانفتاح، لأن كلّ عملية ولوج تحتاج إلى الانفتاح بعكس النوم الذي لا يحصل إلاّ بالانغلاق.

تقوم الحركة الحسية بدور العمق الذي يحصل به الإدراك ومصطلح العمق كما هو مقرّر في (النظرية الجشتالية) يعني أن كلّ موضوع لا وجود له إلاّ من خلال علاقة مع عمق ما .. فبقعة حمراء لا تلحظ باعتبارها كذلك إلاّ إذا تحدّدت فوق عمق يكون من خصائصه في وقت أنّه ملون وأنه غير أحمر[2].. والكيفية

---

[1] الديوان: 3/ 249.
[2] اللغة العليا: 257 ـ 258.

الحسّية في خطاب بشار الشعري لا ترتبط في ذاتها بالحياة فحسب، وإنّما يتغلغل بحاسة الذوق إلى الوجه الآخر للحياة وهي الموت، فيجسدهما من خلال رضاب المحبوبة، إذ لرُضابها مفعول السّحر، بل فيه قوة خفية تسري في الجسم مسرى الروح فتُعيد الميت إلى الحياة[1]، وتبعث الأمل والنشوة والمتعة:[2]

لـو مـتُ ثـمّ سـقَيْتَني برُضـابه رَجَعَـتْ حيـاةُ جنـازتي برُضـابه

إذ يتجسد الاختراق الدلالي في الحركة النهائية، اختراق للموت واختراق للزمن، ومن خلال هذه الحياة الثانية (رجعت حياة جنازتي) يدخل النص في زمن ثان مطلق، خارج عن مدلولات الزمن الفلكي، فيداهم المخاطِب شعور خاص بعدم الانتماء إلى ماضيه:[3]

فلستُ بناسٍ من رُضابك مَشْرباً وقد حان من شمس النهار غروبُ

فَبِـتُّ لَمَـا زَودتـني وكـأنّني مـن الأهـل والمـال الـتِّلاد حريـبُ

إنّ تلك التحوّلات والانفتاح لآفاق الصورة الشعرية، تمحورت على انفتاح حسي على صورة: أنتِ (رضابك) ⇔ أنا (زودتني) ويتبلور الزمان والمكان المطلقان في صورة للتّامي والتّفتّح والانتشار (وقد حان من شمس النهار غروب) فالنص يدور حول مكان مفتوح وزمن مفتوح، لأنّ الغروب نقطة تحوّل النهار إلى الليل، وأنّ شاعرية الغروب تنبعث من صفات خاصة بالضوء، ومن خلال كثافته الضعيفة ينشر إضاءة غامضة، وفارق الصورة/ العمق يتلاشى، لأنّ الصورة تمتلك في ذاتها محيطاً تابعاً لها، ففي الضوء الخافت يتماحى محيط كلّ موضوع: الأشجار، البيوت.. الخ كما لو أنّ الأشياء تمتدّ في بعضها البعض، والمكان في الصورة جرت عليه الشمولية، ومن خلال هذا أصبح مؤثراً ومن هنا يظهر إيقاع الغروب المؤثِّر في النص[4].

---

[1] ينظر الصورة في شعر بشار بن برد: 222 ـ 223.

[2] الديوان: 1/ 280.

[3] الديوان: 1/ 180. والحريب: المُستلب من الحرب، وهو أن يسلب الرجل ماله. المال التلاد: الموروث، القديم، ينظر اللسان: 3/101.

[4] ينظر اللغة العليا: 261 ـ 262.

يشكل تشابك حدود الحياة والموت سمة أسلوبية بارزة في نصوص بشار الشعرية، إذ يخترق الجسد حدود الموت ويرتبط ثانية بالحياة، كما يتضح ذلك بوضوح في هذه الصورة الحسية، وذلك من خلال حركة مدّ اليد، والتمدّد الحسّي لجسد مصلوب على المشذّب:[1]

لعمري لئن أصبحت فوق مشذّبٍ طويلِ تُعفِّيَك الرياح مع القَطْرِ

لقد عشْتَ مبسوط اليدين مبرِّزاً وعوفيتَ عند الموت من ضغطة القبر

وأفْلَتَّ من ضيق التّراب وغمِّه ولم تفقد الدّنيا فهل لك من شكر

ركزت الصورة على الحركة الحسِّية لبسط اليدين دون غيرهما، من أجل ربط الموت بخيوط معنوية بالحياة، بصفتها العملية الاختيارية التي تجسِّد الإرادة، ومن أجل جعل جسده المُمّد على العود، ضمن خصوصيات عالم الموت:

لقد عشت مبسوط اليدين مبرِّزاً وعوفيّتَ عند الموت من ضغطة القبر

وأفلتّ من ضيق التراب وغمِّه ولم تفقد الدُنيا فهل لكَ من شكر

وهذا ما مكّن النص من أن يضفي على الموت شحنة الحياة لوجود إرادة التصرف في كيفية الموت:[2]

- ما رُمْتُ صرفاً لوجهي في وصالكم إلاّ وحبُكم يثني لكم عنقي

- لو حُزَّ رأسي في محبتكم لكان لا شكّ يهوي نحوكم رأسي[3]

لقد امتلك الحبّ في البيت الأول قوّة كبيرة ألزم المخاطب الشاعر أنْ يميل عنقه باستمرار نحو محبّيه - الحركة الحسيّة - حتّى لو حاولَ أن يميل بوجهه في اتجاه آخر. ويأخذ الحبّ صورة أقوى في البيت الثاني، فلو قطع رأسه بسبب محبّتهم لاشكّ أبداً في أنّ رأسه سيتجه عندما يهوي تجاه من يحبهم، ويمثّل هذا التوجه عدم امتلاك الذات إرادة التصرف، فالحب هو الموجّه لمجرى الحياة وأنّ له

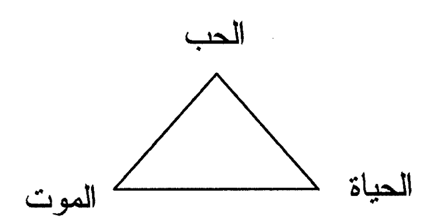
---

[1] الديوان: 4/ 76-77. والمشذّب: العود الذي صلب عليه، وقوله: (ولم تفقد الدنيا...) أي لم تزل تبصر الدنيا التي تعلق الناس بحبّها، فهل شكرت الله على هذه النعمة.

[2] سرقات أبي نواس: 104.

[3] م. ن: 104.

الجاذبية المطلقة، وفضلاً عن ذلك قام النص بانزياح دلالي آخر من خلال خرق سنة الحياة وتجسيد القدرة على التصرّف في كيفية الموت (لا شك يهوي نحوكم رأسي)، ومن خلال هذا البعد عمّق النص الفكرة، وغيّر مجراها ثانية بانعطافها نحو العالم المعنوي، وبهذا قام النص بعملية تضمينية في ثلاثة مستويات، بَدْءاً بالمعنوي وتوسّطاً بالحسيّ وهو تثنّي العنق وختاماً بالمعنوي وهو الموت. ويمكن التمثل البصري لهذا الترابط والإرجاع بشكل مثلث هرمي يحتلّ الحبّ رأس الهرم وهو المرجع للنّص، وتقع الحياة والموت في القاعدة:



وقد يأخذ البعد المعنوي صفات البعد المادي وخصائصه، ففي صورة تأمّل في سرّ الحياة والموت، يبني الأسلوب شفرته على حركة حسية:[1]

والنّاس كلّهم وإنْ بَعُدَ المدى عَنَقٌ تتباع كلهم في مقْوَد

لقد اتحد المعجم المعنوي (الموت) بالمعجم الحسّي (تتابع الجمل في مقْوَد) فتخلّل البعد الحسّي آفاق الكينونة الإنسانية في وجودها المكاني والزماني، والمفتوح والمغلق، إذ الحركة الحسّية في رؤيا الشاعر هي نقطة التواشج بين الانغلاق والانفتاح والفضاء والأرض:[2]

وغيثٌ إذا ما لاح أومضَ برقُهُ كما أومَضَتْ تحت الرِّداء خَريعُ

يشبه البرق في وميضه الخاطف بظهور بضّ حسناء من شقوق الرِّداء، وجمال الصورة آتٍ من تلك المفارقة بين خطف البرق واختفائه وما يخلِّفه في العيون من أثرٍ، وبين الأثر الذي تتركه رؤية محاسن حسناء عندما تبدو من خلل الرِّداء لحظة ثمّ تختفي صورتها وراءه. وهذا البريق هو الإخراج الذي يحدِّد الظهور والاختفاء

---

(1) الديوان: 3/ 117.

(2) الديوان: 4/ 104.

ويكمن فيه مثار الفتنة، فالمكان الأكثر شهوانية في الجسد هو ذلك المكان الذي يظهر من خلال تثاؤب الثياب. فالشهواني إنما هو التناوب، كما بيّن ذلك التحليل النفسي: إنّه ذلك الجزء من البشرة الذي يبرق بين قطعتين من القماش (بين السروال والقميص) وبين جانبين (بين جانب القميص الفاخر، وجانب القفاز والكم)[1].

إنّ العضو الذي اقتنص الحركة والتقط جمال المظهر هو العين، وخلال التوازي الموجود ما بين حركة العين وحركة ظهور مفاتن الحسناء، يمكن ملاحظة تشابه ما بين وميض البرق وانفتاح العينين، إذ الصورة قائمة على مبدأ التواشج ما بين بعد فضائي (وميض البرق/ السماء) وبعد مكاني (تحت الرِّداء خريع/الأرض)، وعلى نسج لحظة زمنية في لحظة زمنية مع تمحور آني في البعد الأرضي، وهي تجسِّد بعداً حركياً أفقياً (رؤية الشاعر تجاهها) في بعد حركي عمودي لوميض البرق (حركة البرق في حركة المشي).

إنّ لكلّ كيفية محسوسة امتدادات متنامية متحركة[2]، كالرؤية، والشمّ، والموجات الصوتية، ومن بين تلك المدارات يمتلك مدار الروائح في شعر بشار موقعاً بارزاً، لأنّه مرتبط ببعدَيّ الانفتاح والانتشار، إذ تشكّل حاسة الشمّ في نصوصه بوّابة الدخول في الفضاء المكاني والزماني معاً " فالمكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفاً"[3]، وهذا الاتّحاد ما بين الزمان والمكان تنصّ عليه النظريات العلمية ـ فضلاً ـ عن التصوّرات الفلسفية الأدبية[4]، إذْ يندغم الفضاء والزمان في النظريات النسبية ليكونا (المتصل الفضا زماني أو الزمكاني Chronotopes)[5].

يمتاز مدار الروائح في شعر بشار بالسمة الدائرية، وتؤدّي هذه السمة الدائرية وظيفة التواصل والاستمرارية:[6]

---

[1] لذة النص: 33 ـ 34.

[2] اللغة العليا : 165.

[3] جماليات المكان: 46.

[4] ينظر الفضاء الشعري عند السياب: 101.

[5] ينظر الفلسفة والفيزياء: 52 ـ 70.

[6] الديوان: 4/ 33.

دُرَّةٌ حيثمـا أديـرَتْ أضـاءتْ وَمَـشَمٌ مـن حيثمـا شُـمَّ فاحـا

وجنَّـاتٌ قـال لهـا الإلـهُ كـو نـي فكانـت رُوحـاً ورَوْحـاً وراحـا

إذ يتحقق الانتشار في الصورة عبر الحركة الدائرية (مشمٌ حيثما شمّ) في البيت الأول، وعبر الحركة الثانية (فاحا) التي أدّت وظيفة إثراء بعدي الانفتاح والانتشار اللذين يطغيان على فضاء الصورة. وقام التجانس الموسيقي بين ألفاظ (روحاً وروْحاً وراحا) بترسيخ صورة الانتشار، وذلك من خلال تجانسها ومقاطعها الطويلة الممتّدة ونهاياتها المتشابهة، فاستطاعت هذه البنية اللفظية أنْ تخلع على الصورة صفة الرائحة العطرة المنتشرة التي تنقلها الريح عبر المسافة المكانية، فتترك في النفس انبساطاً وانتعاشاً[1].

إنّ هذا الانتشار عبر المكان وصولاً إلى حيّز الشاعر بعث لديه ذكرياته فأدخله في عملية الاسترجاع الزمني، فالزمن الشعري هنا يعتمد على التداخل النفسي وليس على التتابع التأريخي، إذ مزج الشاعر بين ماضيه السعيد وحاضره العقيم، عبر الانتشار الآني للطِّيب، ليحدث نوعاً من التقابل أو التضاد، وليصوّر بوضوح ما يمكن تسميته بـ(جدل الظاهرة) المتمثل في المقارنة بين ماضٍ مشرقٍ متمثل في:[2]

بـلْ ذكّـرتْني ريـحُ ريحانـة ومُـدْهُنٌ جـاء بـه عاقـبُ

مجلـسُ لهـوٍ غـاب حُـسّادُهُ ترنـو إليـه الغـادةُ الكاعـبُ

إذ نحـنُ بالروحـاء نُـسقَى الهـوى صـرْفاً وإذْ يغبطنـا اللاعـبُ

وقـد أرى (سـلمى) لنـا غايـةً أيّـام يجـري بيننـا الآدب

وحاضرٍ عقيم؛ وهو في موقف ضعف وتخاذُلٍ، لا يتناسب مع بهجة الماضي:

أقـولُ والعـين بهـا عبْـرةٌ وباللِّـسان العجَـبُ العاجـبُ:[3]

يـا ويلـتي أحرزهـا (واهـبٌ) لا نـال خـيراً بعـدها واهـبُ

---

[1] ينظر الصورة في شعر بشار بن برد: 211.

[2] الديوان: 1/ 226.

[3] الديوان: 1/ 225 ـ 226.

سقيت إلى الشام وما ساقها إلاّ الشّقا والقَدَرُ الجالبُ

أصبحتُ قد راح العدى دونَها ورُحْتُ فرداً: ليس لي صاحبُ

وقد وظف النص – نظراً لحركة الانتشار وشحنتها المكانية والزمانية ـ البنية الفعلية لترسيخ دلالات الانتشار، وإدامة استمرارية عملية الانتشار، من خلال طبيعة الأفعال الدالة على الاستمرارية والتجدد:[1]

أقْلِلْ من الطِّيب إذا زرتَنا إنّي أخاف المسْك إنْ فاحا

ولعلّ أكثر ما يرسِّخ أصالة الحركة الحسّية في تجربة بشار الشعرية، إنّه لا يقف في تصويرها عند حدود الحسّ دون النظر إلى ربط المشهد الحسيّ بجوهر الشعور والفكرة والموقف، بلْ إنّ الأثر الحسّي لديه ـ تعبيراً وخلقاً وإدراكاً ـ هو حصيلة اتّحاد ذاته الفنّانة بالعالم الخارجي.

---

[1] الديوان: 2/ 152.

المبحث الثاني: الرؤية والرؤيا

إنّ الرؤية والرؤيا مصطلحان نقديان تستعين بهما التحليلات النقدية من أجل فكّ شفرة النصوص الإبداعية، ومعرفة بنيتها الداخلية والخارجية، وتأتي لفظة الرؤية لتكون بديلة عن لفظة (النظرة)، وهي تضيف شحنة من الحركة والشمول، وكأنّ مدلول النظرة قارّ محدّد، بينما الرؤية صيرورة واستيعاب[1]، إذ تعتمد الصورة الشعرية في بناء مداراتها على هذين المفهومين.

لا تقتصر الرؤية على العملية الحسية وحدها، وإنّما تمتدّ إلى الطاقات التخيلية التي تجمع بين الشيئين عن طريق قوّة المخيّلة في الربط بين المرئيات وغير المرئيات للكشف عن أسراهما الجمالية. وتعدّ الرؤية تلاقحاً بين بصيرة الشاعر الحادة، ونظرته تجاه الجمال الظاهر والمخبوء للمرئيات، وما تختبيء وراءها وفي عُمقها من دلالات وإيحاءات، فهي التي تمسك بخيوط تشكيل الصور الجمالية للرسالة الفنية، وهي التي تهدي المبدع إلى استكشاف ما في مفردات الوجود من روعة وافتتان، فهي باختصار "تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة، يفسر الماضي ويشمل المستقبل" [2].

يحاول النّقاد تمييز الحدود بين الرؤية والرؤيا، ويرى بعضهم أنْ تقصر الكلمة الأولى على الرؤية الفكرية للواقع والفن، أما الرؤيا أو البصيرة الشعرية فهي تلك التي تستمد ملامحها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمه بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومعدّل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون. إلاّ أنّه وعلى الرغم من كلّ ذلك، فإنّ هاتين الكلمتين أصبحتا في النظرية النقدية الحديثة، تتبادلان الدّلالة والمعنى، ولم يَعُد ممكناً إبداعياً ونقدياً، الفصل بين رؤيا الشاعر وكيانها المادي الماثل: القصيدة[3].

تظلّ العلاقة بين الرؤيا والقصيدة علاقة تفاعل وتكامل، فالرؤيا الراسخة

---

[1] الأسلوبية والأسلوب: 156.

[2] الرؤيا في شعر البياتي: 22.

[3] ينظر في حداثة النص الشعري: 18 ـ 19، وشعرنا الحديث إلى أين: 74.

تلقي بظلها العميق على مهارات الشاعر الإبداعية، وتنعكس على أشكاله التعبيرية، وتطبع لغته الشعرية بطابعها، وتؤدّي إلى خلق صور فنية تجعل الأسلوب الشعري أكثر نضجاً، وأكثر إيحائية، و"تحتلّ دراسة الصور المركز في الدراسات الأسلوبية"[1] لأنّها تمنح صاحبها مع مرور الزمن، مفاتيح أساسية، كلمات مركزية، ذات ثقل خاص في تجربته، بحيث لا يتمّ الوقوف تماماً على عناصر رؤياه دون استخدام هذه المفاتيح[2] وتتردّد الدراسات الأسلوبية في عمليلة الادراج، هل هي جزء من أسلوبية التعبير أو أسلوبية الفرد[3].

المدار الأول لهذا المبحث يتموضع حول شعرية الرؤية كبؤرة انفجارية تشعّ على معالم النص، ومن خصوصياتها أنّها "حين ترى الواقع، لا تراه من منظور ثابت، بلْ تراه من زوايا متعدّدة، لتتمكّن من اقتناص جوهره المتحرّك الذي يتفجر بالقلق، وحالات النمّو، لتراه في حركته وتردّده، في يقينه وذُعره، وهي لا تقف من هذا الواقع موقفاً واحداً، ولا تتصل به بقناعة نهائية"[4]بل برؤية متجددة متواصلة. ومن حيوية الرؤية لدى بشار شموليتها المتجددة أثناء المعاينة الجمالية، مع التمركز على النقطة الحساسة (تعميق اللمحة) :[5]

كأنّما خُلقَتْ في قشر لؤلؤة   فكلُ أكنافها وجْهٌ بمرصاد

فقد انبثقت رؤيا الشاعر من نظرته الشاملة تجاه جمال المحبوبة، مع التمركز على جمال وجهها بحيث أصبح الوجه عمق الصورة ومرجعها، فإذا كانت اللؤلؤة متساوية الأكناف في الصّفاء والحسن، فإنّ جمال الفتاة أكثر من ذلك لزيادة جمال وجهها على قمّة جسدها (الدريّ) كما أنّ الوجوه حول حسنها تترصّدها من كلّ جانب، وكأنّ النص جعل من جمالها مركزاً تدور حولها الوجوه الأخرى تعجّباً واندهاشاً، بمعنى تحوّلت الفتاة إلى نقطة ارتكاز لدائرة متشكلة من الوجوه، والاستدارة شكل يرتبط بمشاعر الاسترخاء والراحة، وهذا الترابط يجد عند

---

[1] الأسلوب والأسلوبية:43.
[2] ينظر في حداثة النص الشعري: 34 ـ 35.
[3] الأسلوب والأسلوبية:43.
[4] في حداثة النص الشعري: 22.
[5] الديوان: 2/ 318.

بعض الباحثين مفهوماً أكثر تأكيداً، فعندهم أنّ الأشكال والألوان مرتبطة داخل لون من (الوحدة الروحية)[1].

وفي مطلع رثائه لصديقين حميمين تنبثق رؤياه الشعرية من المكان الأليف الذي يبعث لديه الذكريات:[2]

أمنْ وقوف على شام بأحماد	ونظرة منْ وراء العابد الجادي
تَبكي نديمَيْكَ راحا في حنوطهما	ما أقرب الرائحَ المُبقي من الغادي

فالذي مهّد للتعبير عن جزعه مباشرة بعد مطلع مكوّن من بيت واحد؛ هو حركية رؤياه تجاه أبعاد المكان الأليف من خلال البدْء بالاستفهام المتعمِّق لحيرته وجزعه النفسي، مع إضفاء مشاعر ساخنة متدفقة على رثائه من خلال عدم ثقل السياق بأدوات الربط، ومن خلال تأمُّله العميق في مسألة الموت ومصير الإنسان (ما أقرب الرائح المبقي من الغادي)، فمن خصوصيات الرؤية أن تكون تبصّراً في مصير الإنسان أو نظرة إلى العالم أو أنْ تكون تعبيراً عن فلسفة تجاه الحياة والموت، وفي الوقت ذاته أن تكون تجربة جمالية تعتمد على تنامي استبصار القارىء في الرؤيا بغية التماهي النهائي مع وعي الشاعر[3].

---

[1] ينظر اللغة العليا: 218 ـ 219.

[2] الديوان: 2/ 297. (شام) يعني العلامة المخالفة لسائر اللّون ويقصد ديار الحبيبة وأطلالها. و(أحماد) هو المكان الذي يتحمده النازل فيه لنقاوة هوائه وحسن مائه وخصبه. و(العابد) هو الخاشع ويقصد آثار الديار الّتي كانت واضحة فدرست مثل مآثر صاحبَيْه. ينظر هامش الديوان: 2/ 297.

[3] ينظر الرؤيا في شعر البياتي: 30 ـ 31. وقريب من رؤية الشاعر هذه قوله:

- من صاحب الدّهر لم يترُك له شجناً	فاترُك بكاك على ندمانك المُودي
فاشرب على موت إخوان رُزئتُهُمْ	بابُ المنيّة باب غير مسدود

[الديوان: 2/200].

- غمض الحديد بصاحبيك فغمَّضا	وبقيتَ تطلب في الحبالة منهضا
وآخَ سلوت له فأذكره أخ	فمضى وتُذكرُك الحوادث ما مضى
فاشرب على تلف الأحبّة إنّنا	جَزَرُ المنيّة ظاعنين وخُفّضا
وعلمت ما علم امرؤ من دهره	فأطعتُ عُذّالي وأعطيتُ الرِّضا

[الديوان: 4/91].

إنّ المخيلة الفلسفية التي يمتلكها الشاعر بحكم ثقافته، تركت أثراً إيجابياً في رؤياه الجمالية مكنّتها من استكناه العلاقات بين مفردات الواقع، وإيجاد روابط جديدة بين موجودات من عوالم مختلفة، وتوحيدها عبر صياغة فنية موحية، فالمخيلة كما يقول غاستون باشلار "ليست فقط ملكة تكوين الصّور، بلْ هي أساساً القدرة على إدراك علاقات جديدة سواء أكانت مرتبطة بالواقع الحسّي أو علاقات مجرّدة، فصور المخيّلة نوع من العلاقات التي ترتبط بالواقع الحسّي، ولهذه الصور دورها في المعرفة" [1]، ففي قوله: [2]

كأنّ إبريقنا والقطر في فمه   طيرٌ تناول ياقوتاً بمنقار

استطاع الشاعر إدراك العلاقة المجردة بين كائن حيواني - الطير - وكائن جمادي - الإبريق - عبر تعميق لمحة حركية متوتِّرة (قطرة منسابة من فم الإبريق - رصْد الحركة واللّون والانتقال من الإبريق إلى الكأس ⇔ طائر تناول ياقوتاً بمنقار) فالحركة هي البؤرة التي استقطبت الصورتين، وهي الخيط الذي نسج الشاعر منه رؤيته، مع وجود مفارقة في مسار الحركتين في الصورة، لأنّ القطر في فم الإبريق يسقط من الداخل إلى الخارج، بخلاف الياقوت من منقار الطير، الذي يدخل من الخارج إلى الداخل.

وفي ساحة الوغى وأثناء اشتداد القتال، تعمد الرؤية الشعرية إلى التقاط المشاهد الجزئية في خلق علاقات جديدة مبنية على سرعة حركة المقاتل، وما تلتقطه العين في تلك اللحظة الحرجة: [3]

تحت العَجاجة إذْ فيها جماجمهمْ   مثلَ القرود عليها البَيْضُ تتّقدُ
في كل معْتَركٍ ضَنْكٍ يضيق به   صدرُ الكَميّ إذا ما عمّه الرّمدُ

قامت الصورة الشعرية على استكشاف العلاقة بين وجوه الجند، وقدْ بدتْ وسط العجاج من خلال لأمة الحديد، وبين وجوه القردة بلَبَدة شعرها، إذ إنّ بنية الرؤية قائمة على التقارب الحركي المتوتّر، فحركة رؤوس الجند أثناء الكرِّ والفرِّ،

---

[1] حدْس اللحظة: 91.
[2] الديوان: 4/ 61.
[3] الديوان: 2/ 289. والبيض: جمع بيضة، وهي اللأمة من الحديد يضعها الكمي على رأسه.

وسرعة الالتفات قريبة منْ حركة القرد وقفزاته ونظراته.

وقد ترتكز رؤيا الشاعر في عرض صورة النصر على مستويات التجلّي، تجلّي البطل وحركته نحو الأمام، إذ يستخدم التجلّي في الشعر الرؤيوي لعرض صيرورة البطل في المستقبل[1]، على نحو قوله:[2]

مـالكيٌّ تتـشقُّ عـن وجهـه الحَـرْ　　　بُ كما انشقّت الدُّجا عن ضياء

تتمثل جمالية التجلّي في توظيف حركة الليل والنهار، وانشقاق الظلمة بطلوع نور الشمس، إذ جعل النص لوجه الأمير خلفية حتمية دالة على النصر، كحتمية انشقاق الدّجى بطلوع الضياء، فالظلام أو الجمود آنيٌّ ومرهون بالحركة المتحطّمة للمعوِّقات، والتي هي حركة إيجابية تهدف إلى إيقاف رحى الحرب وإلى البناء والنمو بدلالة نور الضّياء. وعلى الرغم من أنّ فضاء الليل بنية دائرية، إذ تتوالى اللّيالي تبعاً لحركتها مع النّهار، إلاّ أن الدائرة تنغلق هنا وتنفتح على بعد واحد وهو الضياء من خلال دلالة الفعل (تنشق) وشحنته القوية الدالة على انتهاء الظلام والخلاص الكلي.

إنَّ الرؤية الشعرية لدى بشار تشكيل للحالات العاطفية، وتنظيم للتجربة الشعورية للوصول إلى هدف معين، وتمتاز بكونها قوّة فعّالة تتّسم بالتوازن بين الصفات المتعارضة والمتنافرة:[3]

يقولـون داءُ القَلـب جـنٌّ أصـابه　　　ودائـي غـزالٌ في الحجـال ربيـبُ

تجنح الصورة إلى ربط الأسباب بمسببّات شعرية واقعية، إذ كانت العقلية العربية تجنح إلى إرجاع كثير من القضايا الفكرية، والعاطفية إلى عالم الجنّ[4]،

---

[1] ينظر الرؤيا في شعر البياتي: 26.

[2] الديوان: 1/ 110.

[3] الديوان: 1/ 197. و(الحجال) جمع حَجلة، وهي بيت كالقبّة يزين بالثياب والأسرة والستور. اللسان: 11/ 110.

[4] كالشاعرية وكالوقوع في الغرام، فقد اعتقدوا إنّ لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر، وأنّ هؤلاء الجنّ يجتمعون في (وادي عبقر)، ومن هنا قيل لكل مبدع عبقري، يقول الشاعر:

إنّـي وكـل شـاعرٍ مـن البـشر　　　شـيطانه أنثـى وشـيطاني ذكـر

وقال المعري:

ولكنّ الشاعر بحكم ثقافته الإسلامية، وبحكم ترقّي العقلية العربية في المجتمع العباسي، يتخطّى هذه الفكرة مع إيرادها مقابلاً لقوله (ودائي غزال في الحجال ربيب) لبيان فعالية شباك غرامه، أي أن رؤيته تجاه أموره العاطفية تنبثق من واقعه دون الابتعاد بها إلى المثاليات، فهو ينطلق من البعد الجمالي، ويشكّل صوره منه، ومنْ هنا نجد أنّ الرؤية الجمالية سارية في شرايين تجربة بشار الشعرية، نستشفّها في مديحه وهجائه فضلاً عن غزلياته، وطبيعي أن تكون هذه النظرة الجمالية أكثر رقّة في غزلياته، بسبب طبيعة هذا الغرض الشعري الذي لا يقبل إلاّ الرقة، واللغة الرقيقة.

إنّ لجمال العين ثقلاً أدائياً كبيراً في انبثاق الرؤية الفنية في خطاب بشار الشعري، إذ هناك صور متنوعة تكشف جمال عيون المحبوبة ودقائق روعتها :[1]

- للّه دَرّ فتاة من بني جُشَمِ	ما أحسن العين والخدّين والنّابا
- وبيضاء من بيضٍ تروق عيونُها	وألوانُها راحتْ تضلُّ ولا تهْدى[2]
- غداة يروقُه كَفَل نبيل	وعينٌ في النِّقاب لها صَيودُ[3]
مشهّرة الجمال بعارضَيها	إذا سفَرتْ لها نظرٌ جديدُ
حوراءُ في مقلَتيها حين تبصرها	سحرٌ من الحُسن لا من سحْر سحّار[4]
- حوراء إنْ نظرتْ إليك	سقَتْكَ بالعينين خمراً[5]

وقد كان أربابُ الفصاحة كلّما	رأوا حسناً عدّوه من صنعة الجِنِّ

[ينظر مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي: 67].

(1) الديوان: 1/ 208.

(2) الديوان: 3/ 8.

(3) الديوان: 3/ 15.

(4) الديوان: 3/167.

(5) الديوان: 4/ 55.

ومن المفيد الإشارة إلى أنّ لفظ العين من الألفاظ التي تردُ بكثرة في معجم بشار الشعري، إذ ورد لفظ العين لديه في مئتين وأربعة وثمانين موضعاً. ولفظ الحوراء في (18) موضعاً، ولفظ النظرة في (16) موضعاً، والطّرف في (15) موضعاً، ورؤية ورؤيا في (14) موضعاً، و(مُقْلة) في (6)، وبصر (2)، وجفن (2). وأفعال (رأى - نظر - تأمّل) وردت في (35) موضعاً.

إذ يمكن ملاحظة انغراس تأثير شاعرية (العين) في رؤيا الشاعر، فهي أصبحت شعرية لا باعتبارها عضواً حسّاساً في جسد الحبيبة، ولكنّها من خلال النظرة إليها من الداخل، وهنا أهمل الشاعر الحدود بين العيون المختلفة، وتبدو رؤياه شمولية تغلّف أبعاد عيون المحبوبات، وهكذا انطلاقاً من هذه الرؤية الداخلية لم تعد العين في رؤيا الشاعر شيئاً من داخل عالم الآخر، إنّها عالم بذاتها، إنّها تتشكّل على أنّها عالم العين، ومن خلال هذا تكشف عن جوهرها الشعري المتنوع في ذاتها[1]، تبعاً لملابسات التجربة الآنية لدى الشاعر.

وتنبثق رؤيا الشاعر في مراثيه من تكثيف الأحداث والأزمنة عبر تعميق لمحة تأملية للعين ودموعها، إذ أصبحت العين بؤرة الأحداث الماضية والآنية، حيث هناك علاقة وطيدة بين المخلّفات الراسبة في اللاشعور - أحداث الماضي - والعلاقات الجديدة - أحداث الحاضر - وأنّ ما يجري في اللا شعور ليس له علاقة بالترتيب التسلسلي للزمن، وهذا يساعد اللاشعور على تكثيف الحوادث المتباعدة في الزمن كأنّ بعضها ملتصقة إلى بعض[2]، كما يبدو ذلك في رثائه لعُمر[3] بن عثمان بن قبيصة[4]:

مـا بـالُ عينيـك دَمعُهـا مَـسْكوبُ	حُرِبَـتْ، وأنـت بـدمعها محـروبُ
وكذاك مـن صَحبَ الحـوادث لم تـزل	تــأتي عليــه ســلامةَ ونكــوبُ
إنّ الرزيّــــة لا رزيّــــة مثلــــها	يوم ابنُ حفص في الدِّماء خضيبُ

فقد نسجت الرؤية خيوط دلالتها من خلال تعميق لمحة انهمار الدموع (ما بالُ عينيك دمعها مسكوبٌ) / الحاضر، فالتأمُّل في الموت وحالاته في الماضي والحاضر (وكذاك من صحب الحوادث لم تزل..) فاندفعت تلك المخلّفات السابقة في اللاشعور مع الحدث الحاضر كلاً مجتمعة في هذه الدفقة الشعرية، معتمدة

---

(1) ينظر اللغة العليا: 265.

(2) ينظر قضايا النقد الحديث: 98.

(3) هو (عمر بن عثمان بن قبيصة بن أبي صفرة العتكي) كان والياً للمنصور على السند وعلى أفريقية، وكان يلقب بهزار مرِّد، قتل خارج القيروان سنة 154 هـ. [ينظر الهامش: 1/ 371].

(4) الديوان: 1/ 371 ـ 372.

على وحدة الإحساس والشعور النفسي.

و تخضع الحياةُ والموت في بعض الصور الشعرية لدى بشار لفاعلية العين وجاذبيتها، وبهذا ينقل الشاعر حسّية الرؤية إلى معالم واسعة فتكتسب الحياة منها الاستمرار والموت منها الابتعاد: [1]

عبّدَ إنّي إليك بالأشواق ... لتلاقٍ وكيف لي بالتّلاقي

أنا والله أشتهي سحر عينيـ ... ـك وأخشى مصارع العُشّاق

كذلك على نحو ما ورد في قصائد أخرى، إذ تصبح العين مركز التحوّلات ومبعث السعادة والشقاء، فيبعث فتحها نوراً وشفاءً وغلقها همّاً وداءً: [2]

- وجاريةٍ في مقلتَيْها لناظرٍ ... دواءٌ وداءٌ غير أمٍّ عدات

- إنّ في عينها دواءً وداءً ... لُملمٍ والداء قبل الدواء[3]

فإنّ العين تجلب إلى الناظر مرضاً من أراض الحبّ من طرف، ومن طرف آخر علاجاً من علاجاته بفعل الجمال الساحر لها، ومن خلاله يسير الموت شيئاً فشيئاً نحو بؤرة العين، ويصبح كائناً في داخلها: [4]

وعينان يجري الرّدى فيهما ... ووجهٌ يصلّي له أسْجَحُ

إذا كانت الرؤيا في خطاب بشار الشعري تحمل بذور معالم الجمال الحسِّي والمعنوي في ذاتها، وعلى وجه الخصوص لعالم العين وأبعادها الإنسانية، فإنّ هذه الرؤيا تستبطنُ النقيض لهذا الجمال؛ وترصدُ صورة القبح والشرِّ فيها، فالذي يكشف جوهر الإنسان أكثر هو العين، وهي كتاب مفتوح من خلالها يُقرأ جوهر الإنسان وصفاته، ويمكن معرفة ما إذا كان إنساناً مخادعاً عدائياً أم إنساناً نزيهاً مسالماً: [5]

فقُلْ في حاسرٍ ذماً وحمداً ... ولا تغرُرْك عينٌ في النقّاب

---

[1] الديوان: 4/ 117.

[2] الديوان: 2/ 41.

[3] الديوان: 1/ 107.

[4] الديوان: 2/ 108.

[5] الديوان: 1/ 200.

فمــلءُ العــين قــصرٌ تــراه   جديـدَ البــاب داخلُــه خــراب

يتّبع الشاعر في أسلوبه الشعري تقنية شبه مستقرة لديه، تتمثّل في بعثه الواعي لمفاهيم فكرية شائعة في العصر العباسي، ووتوظيفها، وجعلها من خصائص تعبيراته الفنية، وبصمة مميزة من بصماته الأسلوبية، وبهذا يضع المتلقي على معالم أنثروبولوجية؛ لأنّ "المعنى الأنثروبولوجي للعالم الذي يعيشه الإنسان ينكشف عنه النِّقاب داخل الصورة الشعرية ومن خلالها، ولقد قال هيدجر إنّ العالم الشعري هو العالم الإنساني، والشعر هو الخطاب الذي يصف حقيقته، والشعر كما رآه باشلار هو الوصف الصادق للظاهرة الكونية"[1] على نحو قوله:[2]

- إنّي أبشِّرُ نفسي كلّما اختلجتْ   عيني أقول بنيلٍ منك تختلجُ
- ولابدّ أنّي راحل للقائه   فقد بشرتْ بالنُّجح عينٌ تخلجُ[3]

بؤرة الصورة هي العين ومنها تمّ الانفتاح نحو عالم الأوهام والمعتقدات السائدة، وهذا النوع من الصور هي صور عميقة الرؤى وأمثلة وعينات لروح البناء الثقافي والاجتماعي للمجتمع العباسي، إذ كان الاعتقاد أنّ اضطراب جفْنِ العين يبشّر بخير مُقبل أو شرّ منتظر، ومرجعية الرؤية راجعة إلى مدى تجاذب ثقافة المبدع نحو هذه المعتقدات: إذ إنّ "ما يجعل الشعر رؤياوياً هو العنصر التأمُّلي الذي تستدعيه الأمثلة I dealization "[4] كما يمكن التمثيل على ذلك أيضاً بتوظيفه المثل الشعبي (الكمون) على نحو قوله:[5]

(يعقوب) قد ورد العُفاة عشيةً   متعرِّضين لسيبك المُنتاب
فسَيقتَهم وحسبتَني كمُونة   نبتتْ لزارعها بغير شراب

---

[1] اللغة العليا: 147.

[2] الديوان: 2/ 76.

[3] الديوان: 2/ 86.

[4] الرؤيا في شعر البياتي: 23.

[5] الديوان: 1/ 162. كان يُعتقد أن (الكمون) ينبت بالأماني يقول له زارعه يومه؛ غداً أسقيك، غداً أسقيك، قال الثعالبي: إنّ الكمون لا يسقى بل يوعد بالسقي، فيقال غداً نسقيك وبعد غدٍ يكفيك، ينمو على المواعيد الكاذبة. (ينظر الهامش).

تشكلت الصورة الشعرية من خلال النقطة المشعة في الصورة (الكمونة) وهي قد استمدت مقوّماتها الدلالية من التأريخ، وأصبحت قابلة للفهم بفضل ذلك الرصيد الأنثروبولوجي للمخيّلة البشرية، فالتخيّل والأمثلة من خصائص الرؤيا التي ترى الأمور بعين جديدة، تسعى إلى الاندهاش والتعجب تجاه الأمور المألوفة[1]. لذا يجد المتلقي نفسه أكثر استعداداً لفهم طبيعة التداخل والتفاعل بين العناصر.

ومن الأساطير التي اعتمد عليها الشاعر في بعض غزلياته، أسطورة هديل الحمامة، وهي أسطورة قديمة ولها جذور عميقة في الشعر العربي[2]:

- طَربَ الحمام فهاج لي طَرَبا	رُبما يكون تذكّري نصبا
إذ لامني (عمروٌ) فقلت له	غُلبَ العزاء وربّما غُلبا
إنَّ الحبيب ـ فلا أكافئه ـ	بعث الخيالَ عليّ واحتجبا
لولا الحمام وطيف جارية	ما شفّني حبٌ ولا كربا
- لا غرو إلاّ حمامٌ في مساكنهم	تدّعو هديلاً فيستغري به الطَرَبُ[3]

تتشكل رؤيا الشاعر في هذه الصورة من نظرته إلى الحب وربطها بنتوءات تأريخية سحيقة، كمحاولة منه لربط تجربته بالمجتمع وتراثه[4]، إذ يسعى السياق الشعري هنا إلى المواءمة بين الذات والتأريخ، وبذلك يسقط الحدّ الفاصل بين العام والخاص، بين الذات والموضوع، فعبّر الشاعر عن رؤياه بما يسميه اليوت (النهج الأسطوري The Mythical Method) وهو التعبير عن التجربة بطريقة رمزية منبثقة من التأريخ، وهذه (الحاسة التأريخية)، ـ كما يعتقد إليوت ـ من

(1) الرؤيا في شعر البياتي: 25.
(2) الديوان: 1/ 175 ـ 176.
(3) الديوان: /230. وورد في الهامش: "كانت العرب تزعم في خرافاتها أنّ الحمام إذا غنّى فإنما هو ينوح على (هديل)، وهو حمام مات في زمن نوح، ولذلك سمّو نواحَه هديلاً، فضربوا به المثل في الشوق والتحسُّر".
(4) ينظر نظرية الأدب: 248، وفي حداثة النص الشعري: 21 ـ 25.

متطلبات شاعرية أيّ شاعر "ينوي الاستمرار في كتابة الشعر بعد سنّ الخامسة والعشرين"[1]، وهي لا تتضمن إدراك ماضي الماضي فحسب بل الحاضر أيضاً، وبهذا تمنح القارىء إحساساً بتتابع الزمن، ووحدة التجربة الإنسانية، وتشابهها وتكرارها[2].

ثمّة صيغة تجسّد تنامي الرؤية الشعرية في خطاب بشار وهي تأتي عبر "فاعليتَي التشابه والتنامي، وهي صيغة المقاربة/المشابهة (كأنّ) ذلك أنّ هذه الصيغة تتموضع على الحركتين، الأولى والأخيرة، إلا أن دراسة مضمون هذه الصيغة في ورودها المتكرّر، يكشف كون التنامي خصيصة أساسية فيها، لأن مضمونها في الحركة الأولى يعمّق حسّ التحوّل والتداخل والتشابك واندماج الاثنين في واحد واكتساب الواحد سمّة التعدّد، أمّا في الحركة الأخيرة فإنّ مضمون الصيغة يعمّق حسن التحوّل والتجدد والتنامي"[3] ويمكن إيضاح هذا الجانب من خلال هذا الجدول:

الحركة الأولى	الحركة الثانية
كأنّ رجع حديثها	**قطَعُ الرِّياض كسين زهراً**[4]
(حركية - موجية الصوت - تداخل - تشابه)	(التنامي والتجدُّد والنقاوة)
وكأنّها بَردُ الشرا	**ب صفا ووافق منْك فطرا**[5]
(الاتحاد - حركية - تحوّل)	(تنامي هذا الاتحاد إلى عالم الفطرة الصافية)
كأنّ ابريقنا والقطر في فمه	**طيرٌ تناول ياقوتاً بمنقارْ**[6]
(حركة التداخل والانسياب)	(تنامي هذه الحركة واندماجها بكائن طائر)

---

(1) في حداثة النص الشعري: 23.

(2) م. ن:23.

(3) جدلية الخفاء والتجلّي: 247.

(4) الديوان: 4/55.

(5) الديوان: 4/ 56.

(6) الديوان: 4/ 61.

كـأن أمـيراً جالـسـاً في حجابهـا تأمّـل رؤيـاه عيـون وفـود[1]

(حركيـة . حـسية) (التنامي والتجدد بدلالة فعل المضارع)

وكـأنّ الهـمّ شـخصٌ ماثـلٌ كلّمـا أبـصره النّـوم نفـر[2]

(حركي . معنوي . تحوّل . حسيّ) (التجدد والتنامي بـ (كلّما وأبصر ونفر)

وجليٌّ أن الهاجس الجمالي هو المسيطر والمتحكم في مجرى التحوّلات في الحركة الأولى والأخيرة، وقد أشار الباحث إلى هذا الطغيان الجمالي على أجواء خطاب بشار الشعري فيما مضى من الدراسة. ومن إفرازات هذه النزعة تحويل رؤاه إلى إبراز الأبعاد الجمالية حتَّى في مشاهد العُنف والقوّة، كما في هذا المشهد الذي يرصد فيه الشاعر قوّة ناقته وصلابتها[3]:

وكـأنّ مُنْفَـضجَ الحمـيم بليتـه دُهـنٌ شـبّبت سـواده بملابـه

الأبيات الثلاثة السابقة لهذا البيت والأبيات الآتية بعده خُصّصت لوصف الناقة وذكر أهوال السفر للوصول إلى الممدوح على الطريقة المتّبعة في الشعر العربي، ولكنّ النص هنا يخالف المعهود فيتعمّق في وصف الناقة وجمالها، بدل أنْ يستمرّ في رصد قوتها وصلابتها، صوّر النص الناقة وهي تجري في سرعة والعرق يسيل من جسمها، إذ تمّ التركيز في تصوير عرق الناقة على جمال اللّون بالدّرجة الأولى، فاللّون يشكّل ظاهرة بارزة في نصوص بشار الشعرية، إذ تمّ الاعتماد على بعده الرمزي، وبعده الدّلالي لتعميق دائرة التحوّلات الشعرية في بنية الصوّر:[4]

1 . سُعدى مباعدة وأنت مخاطرٌ أفقدْ رضيتَ مع الخطار بعادا؟

2 . منَعّتكَ يقظى ما تحبُ ولم تجُدْ في نومهـا فمتـى تكـون جـوادا؟

---

[1] الديوان: 2/ 159.

[2] الديوان: 4/ 49.

[3] الديوان: 1/ 282. والمنفضج: السائل من العرق، والحميم: عرق الشحم. اللسان: 2/ 245. والليت: صفحة العنق. والملاب: الزعفران. ومعنى (شببت) حسنتْ ومنه قولهم: (شبّت لون المرأة خمار أسود لبسته).

[4] الديوان: 2/ 168.

3 ـ وإذا أردْتَ عداتها بخلتْ بها   حتّى الفؤاد وصافحتْك جَمَادا

4 ـ أبطرِّف مقلتيك المريضة صدته؟   ما إنْ سمعْتُ بمثله مُصطادا

5 ـ صفراءُ آنسةٌ يَزينُ نقابها   عينٌ تُروِّحُ للعيون سُهادا

6 ـ إلاّ تكُنْ قَمَرَ السماءَ فإنّها   مثلُ المَريعة تُعجِبُ الرُّوّادا

تشكلت الرؤيا الشعرية، وانبثقت من بعدي الانفتاح والانشراح النفسي، بعد أن أظهر النص في بداية اللوحة (ب 1 ـ 5) وجود التباعد والعزلة، وذلك بالاتكاء على روح التواشج والاتحاد بين مفردات الصورة (صفراء آنسة ⇔ يزين نقابها ⇔ عين ⇔ قمر السماء ⇔ المريعة (الأرض المخصبة)، فالصفراء لون يطلق على المرأة لرقّة لونها[1]، وإذا ما علمنا "أنّ لون الأصفر لونٌ لاذع، ومن الممكن أن يكون ذلك اللّون قد قوي هذا الإحساس فيه من خلال ارتباطه باللّيمون"[2]، أدركنا أنّ الانفتاح (قمر السماء) يسيطر على أجواء النص، (صفراء آنسة ⇔ الرؤية/ معاينة قمر السماء من غير ذكر سواد الليل)، والأهم أنّ الحركة بدأت بالانتباه والتفتّح كتفتّح الزهرة الصفراء (صفراء آنسة) نحو انغلاق وقتي (يزين نقابها) فالانطلاق من جديد بتقوية الحركة نحو سحر العين المفتوح على آفاق السماء والنور المضيء، وبهذا تتّحد الذات بالموضوع، والداخل بالخارج، والسماء بالأرض. وقد يُلمس إيغال هذه الروح ـ روح التداخل والانفتاح ـ في مسرح الصور المعبّرة عن السّتر والانغلاق:[3]

فلمّا اشتكّت حرَّ السّموم وأهلُها   قريبٌ وملّتْ مشيها في المجاسد

ضَرَبْنَ عليها السَّتر ثمّ سترْنها   بأخضر من خزٍّ عتيق العضائد

تستمدّ الرؤية مقوّماتها في بنية الصورة من اللون الأخضرالذي أسهم في

---

[1] عندهم أنّ المرأة: إذا كانت صافية اللون رقيقة ضرب لونها بالعشي إلى الصفرة وبالغداة إلى البياض أو المراد إنّها صفراء على الحقيقة، فإن بشاراً كثيراً ما يتشبّبُ بامرأة صفراء. (ينظر الهامش).

[2] اللغة العليا: 167.

[3] الديوان: 2/263. المجاسد: جمع مِجْسد (كمِنْبر) وهو القميص المشبّع بالزعفران. اللسان: مادة جسد: 1/ 121.

تكثيف الدلالات حتى أصبح مرتكز الصورة ومحورها، وتظهر القراءة الأولية للبيت الثاني أنّ الفتاة سُترتْ فأحكم السِّتر حتى لا تكشف، وبالتأمل في الشطر الثاني وفي اختيار الشاعر للّون الأخضر، أكّد النص على حسّ الانفتاح، إذ الأخضر "بصفة عامة لون مريح، ويقول منْ أجري عليهم الاختيار: إنّه يعيد تشكيلي في ذاتي ويضعني في سلام.. فهو لونٌ يفضّل الحركة نحو الأشياء"[1]. لذلك ولو لم يأت الشاعر بهذه الإضافة الصريحة لعملية الانفتاح والإضاءة المنتشرة المجسّدة منْ خلال ألفاظ أخضر، الشمس، الضوء لما كان هناك نقص في بنية التصوير:[2]

ضَرَبْن عليها الستر ثمّ سترنه | بأخضر من خزّ عتيق العضائد

من الشمس والرّائينَ والرّيح والسّفا | كما سُترَ الضوءُ الذي في المساجد

تُستشف في الأسلوب الشعري لدى بشار آثارٌ لخلفية ثقافية تركت طابعاً قوياً في شعره، وأمدتّه بروافد ثرية من الأفكار والقيم الفنية، فتلاحقت في أسلوبه الشعري روافد ثقافية عربية خالصة مع مقومات ومنطلقات المذهب الكلامي[3]، انطلاقاً من فلسفة هذا المذهب ونظراته التأملية في جزئيات الحياة وكلياتها "والمذهب الكلامي هو في جوهره الفعلي، تصوّر ثنائي ينبع من ربط ظاهرتين منفصلتين ربطاً جدلياً يوحّد بينهما، وبتوحيده بينهما يتجاوز خللاً منطقياً في المنطلق الفكري الأساسي له" [4]. وهكذا تصبح القصائد والصور الشعرية ثمرة نابعة من بذرة المذهب الكلامي لأنها تكتنه مفهوم التحوّل ودلالاته ففي قوله:[5]

يا ليتني كنتُ تفاحاً مُفَلّجةً | أو كنتُ من قُضُب الريحان ريحانا

حتّى إذا وجدت ريحي فأعجبها | ونحن في خلوة مُثّلْتُ إنساناً

---

(1) اللغة العليا: 164 ـ 165.

(2) الديوان: 2/ 262 ـ 264.

(3) الرواة متفقون على أنّ بشاراً كان متضلعاً في علم الكلام معدوداً من متقنيه، وكان بالبصرة ستة من علماء الكلام وكان بشار واحداً منهم. ينظر الأغاني: 3/ 25.

(4) جدلية الخفاء والتجلّي: 256.

(5) الديوان: 4/195 ـ 196.

يجسد النص نزعة الاتّحاد والحلول والانتشار[1] عبر المكان في صورة موجزة، وهذا ما جذّب انتباه الدكتور زكي المحاسني فلاحظ خيالاً فارسياً آرياً مستدلاً عليه بشيئين: فكرة التجرّد الفلسفية الموجودة فيه، وهي خروج الإنسان من ريحانة أو تفاحة، وفكرة التقمص[2].

إنّ التعمّق في علاقة الإنسان بالطبيعة، مع إضفاء صورة الكائن الإنساني عليها، يحتلُ خطوطاً عريضةً في مساحة رؤى الشاعر، إذ إنّ الرؤيا الشعرية عنده، رؤيا تواشجية، وذاتُ أبعاد متعدِّدة، من خلالها ينمِّي الشاعر قصائده من حيث هي بنية تنمِّي مكوّنات جوهرية وتجعلها أكثر اكتمالاً ونُضجاً، عبر علاقات الاتّحاد والذوبان بين أطراف الموجودات الشعرية:[3]

أشـــبهك المـــسكُ وأشـــبهتَه　　　قائمـــةً في لونـــه قاعـــدهْ

لا شـــكّ إذْ لونُكمـــا واحـــد　　　أنّكمـــا مـــن طينـــة واحـــدهْ

إنّ لون العنبر أشهب وإذا خلط بالمسك صار شديد السمرة إلى السواد[4]، فهي (الجارية) والمسك متوحدتان وليس بالمقدور التمييز بينهما لا لوناً ولا كنهاً ولا طينةً. وترتكز الصورة لدى بشار في بعض الأحيان على علة وحدة الأصل والوجود بين الكائن الإنساني والطبيعي، فيقوم النص باندماج الأصلين في بوتقة عنصر الماء على نحو قوله:[5]

وغـــادة ســـوداءَ برّاقـــة　　　كالمـــاء في طيـــب وفي لـــين

كأنّهـــا صـــيغت لمـــنْ نالهـــا　　　مـــن عنـــبرِ بالمـــسك معجـــون

ويقوم الشاعر أحياناً أخرى بإضفاء صورة الكائن الإنساني على أبعاد المكان، وهذا النوع من التحوّل يندرج في مجال الاتجاهات المحورية، الذي يسقط النزعات الإنسانية على العالم الخارجي للأشياء، وبهذا يبثُ النص الحياة ويحيى الطبيعة،

---

[1] الانتشار بدلالة انتشار رائحة (التفاح والريحان) في قوله: (حتى إذا وجدت ريحي..).
[2] ينظر شعر الحرب في أدب العرب: 128.
[3] الديوان: 4/ 34.
[4] هامش الديوان: 4/ 34.
[5] الديوان: 4/ 199.

فمن دائرة علاقة الإنسان بالطبيعة في رؤيا الشاعر؛الدار/بيت الألفة:[1]

لعبـــدة دارٌ مـــا تكلّمنـــا الـــدّارُ	تلـوحُ مغانيهـا كمـا لاحَ أسـطارُ
أُســـائلُ أحجـــاراً ونُؤيـــاً مهـــدّماً	وكيف يُجيب القول نُؤيٌ وأحجارُ
فمـــا كلّمـــتني دارُهـــا إذ ســـألتُها	في كَبدي كالنّفط شبَّت له النّارُ
وعنـــد مغـــاني دارهـــا لـــو تكلّمـــت	لمكتئـب بـادي الـصَّبابة أخبـارُ

فإنـه بجانـب صـورة المكان الـتي يقـوم أسـلوب العطـف بـدور بـارز في تكوينـها؛ (ونؤيا، وكيف، فما كلّمني، وأحجار، وعند مغاني) أخذت تنهض في رؤيا الشاعر صورة الكائن الإنساني، وهي تتمثّل في تقدّم نموذج إنساني للمكان يمتد بظلّه على النص بأكمله، (لعبدة دار - ما تكلمنا دار، أسائل أحجاراً، تلوح مغانيها، لـو تكلّمـت) إذ إنّ التفاعل والتداخل بين الكائن والمكان أحدثا تـأثيراً كـبيراً في إثـراء الـصورة وتوسّـع دائـرة تأثيرهـا. وبهـذا تـتحكم في بنيـة الكـائن الواحـد (الإنـسان) ثنائيـة متواشـجة (الإنـسان/ المكـان) وثنائيـة ضـدية (الحـضور ×الغيـاب) أو (الحـديث ×الصمت)، وموقف بشار يميل إلى إضفاء العنصر الإنساني على الطبيعة (حيوانها ونباتها) وبهذا يعمّق وشيجة انتماء الإنسان إلى الأرض[2] ويؤكّد موقفه الحميمي من الآخر.

المدار الثاني للرؤية في خطاب بشار الشعري: هـو الفـضاء المكـاني، كإطـار فني للحدث، الذي يتموقع فيه النص وتجري فيه وقائعه الجزئية والكلية، عبر مؤشرات مكانية متنوعة، تتخلّلها تحولات ترتبط بالفضاء الكلي للنص، والكلام عن المكان مرتبط بالزمن، لأنّ المكان يمكن أن يتضمن الزمن[3] "ففي بعض الأحيان نعتقد إنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أنّ كلّ ما نعرفه هو

---

[1] الديوان: 4/ 64 - 65.

[2] النقطة الأساسية التي ينطلق منها غاستون باشلار في كتابه (جماليات المكان) هي أنّ البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظلُّ دائماً نستعيد ذكراه، ونضفي عليه كينونة إنسانية، لأن إضفاء صفات إنسانية على البيت يحدث على الفور حين يكون البيت مكاناً للفرح والألفة. ينظر جماليات المكان: 82.

[3] اللغة العليا: 247 وقد تحدّث الباحث عن هذا الموضوع في المبحث الأول.

تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يودّ حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن" [1].
فالمكان دون سواه يثير الإحساس بالانتماء إلى الأرض (المواطنة)، وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى عُدّ الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، ويكوّن هو والزمان والحركة والحياة، ماهية الوجود (العالم الموضوعي)[2].

إنّ لطريقة الحياة ومدى التطور التكنولوجي - خاصة في مجال التنقلات - ارتباطاً اطرادياً بكيفية تعلّق الإنسان بالمكان، والشعور المتجاوب لدقّة ماهياته، ففي العصر الحاضر قامت التكنولوجيا بقصر "الزمن ووسّعت المكان، إنّ الذي حاولنا إضافته إلى هذا القول المألوف هو الفكرة بأن التكنولوجيا قد عملت بشدّة على تصغير منظور الإنسان الخاص للزمن، وأنها عن طريق توسيع سيطرته على المكان الفيزيائي، حصرته أيضاً بصورة متزايدة في المكان الذهني والانفعالي للحاضر الآني، خلواً من الاستمرار والعلاقات ذات المغزى مع الماضي والمستقبل. وهكذا وسعت التكنولوجيا بعد المكان الفيزيائي على حساب الزمن، لكنها أدّت إلى تقلّص البعد العقلي للمكان إلى لحظة الحاضر الكثيرة التجزئة" [3]. والوجه الآخر لهذا التطور الهائل - أي من بدائية وسائل التنقّل إلى التقدّم التكنولوجي - تفسِّره بوضوح المساحة الكبيرة التي تحتلها وصف الأماكن - خاصة الصحراء - في الأدب العربي القديم، لأنّ وسائل النقل في ذلك الزمن كان بدائياً جداً، ما جعل الإنسان العربي يتعلق بالمكان ويرتبط به ارتباطاً كبيراً.

إنّ رؤيا بشار تجاه الفضاء المكاني - كبقية الشعراء السابقين والمعاصرين له - تتمحور حول توظيف المكان لإظهار أبعاد الزمن وتجسيدها، إنّه يقف في المكان بعد ابتعاد الحبيبة وانتقالها، ليدخل في الزمان، ويسترجع ذكرياته، وربما يعود سبب ذلك إلى دورة الحياة عند العربي القديم "التي جعلته لا يعيش بالمكان بقدر ما يعيش في الزمان"[4]، فالدار هي المدخل المكاني والزماني في آن واحد: [1]

---

[1] جماليات المكان: 46.
[2] ينظر إشكالية المكان في النصّ الأدبي: 5 و26، وأساليب الشعرية المعاصرة: 27.
[3] الزمن في الأدب: 121.
[4] الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر: 275.

يا دارُ أقْوَتْ بالأجالد ... بَعْد المَسود بها وسائد
لا غرْوَ إلاّ درْسُها ... بين الأمق إلى كُداكدْ
يمشي النَّعامُ بجوِّها ... مشي النساء إلى المساجدْ
ولقد رأيت بها الخرا ... ئد يتَّصلنَ إلى الخرائدْ
حورٌ أوانسٌ كالدّمى ... أو كالأهلّة في المجاسدْ
أيامَ عبدةُ وَسَطنهُـ ... ـنَّ كأنها أمُّ القلائدْ
يَحْسُدنَ فضلَ جمالها ... لا تعْدمي حَسَدَ الحواسدْ
للّه عبدة إذ غَدَتْ ... منَّا تُزفُ إلى ابن قائدْ

يتجسّد الارتباط بالمكان، وتعلّق الشاعر بأبعاده في النص من خلال هذا التدقيق في ذكر مفرداته، ومن خلال هذا الاستغراق الكبير -إن لم نقل المسرف- في عملية الوصف، وقد جعل النص من المكان المعبر إلى الزمان، وتمّ ذلك في نهايات الأبيات، فبعد أنْ ألمّ النص بجزئيات المكان التفت إلى الزمان عبر عملية التذكر: (أيام عبدة وسطنهنّ)، وأكثر من ذلك نجد أنّ صورة الزمان اعتمدت على بنية مكانية لأنّ النص جعل من (عبدة) رأس القلادة ومقدمتها.

هناك نمطان من المكان، المكان المتمايز في النثر والمكان الشمولي في الشعر، ومن خصوصيات الشعر أنّ الأشياء فيه تكسب صفة الشعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنيتها، مادامت تملأ شمولية المكان الذي تحتلّه[2] "لكن ينبغي أولاً أن نلاحظ المكان، الذي يستثمر فيه على مستوى الأشياء، الفرق (الشعر/ اللاشعر)، وكلمة (شيء) أو (كائن) ليس لها هنا معنى كوني والفرق ليس ملائماً إلاّ على المستوى الظاهراتي الفينومينولوجي، وداخل ظاهرية الكائن فإنّ

---

[1] الديوان: 1/ 242. (الأمق وكُداكد) موضعان، (الخرائد): جمع (خريدة). هي البكر التي لم تُمسسْ قط. لسان العرب: مادة خرد: 3/162. وينظر الديوان: 2/ 91 و2/204 و2/280 - 281، وفي مراثيه يوظّفُ الشاعر أيضاً المكان كمدخل للتعبير عن جزعه. ينظر قصيدة 2/297.

[2] اللغة العليا: 247.

الحوار بين الذات والآخر هو الذي يتحكّم في انبثاق الحوار الموازي بين الشعر واللاشعر، ويكسبه الملائمة" [1] . وهذا بعد نتلمّسه في البناء الكلّي للصور الشعرية في خطاب بشار الشعري، وعندما يفقد الشاعر الطرف المقابل، يجعل من المكان الطرف الآخر فيبني عليه بناءه النصي، فالمكان في مخيلة الشاعر وأثناء غياب (هي أو هو) يمثّل دور الآخر من أجل ذلك يدخل في حوار معه: [2]

- يا طلل الحيِّ بذات الضّمّد	بالله حدّث: كيف كنْتَ بعْدي؟
أوحَشْتَ من دعْد ونؤي دعْد	بعد زمان ناعمٍ ومَرْد
عهداً لنا، سقياً له من عهْد	إذْ نحنُ أخيافٌ بما نؤدّي
يُخلفْنَ وعداً، ونفي بوعْد	فنحن منْ جَهْد الهوى في جهْد
- يا دارُ بين الفرع والجناب	عفا عليها عُقَبُ الأعقاب [3]
قد ذهبَتْ والعيش للذّهاب	لمّا عرفناها على الخراب
ناديت أهل أسمع من جواب	وما بدار الحيِّ من كرّاب
إلاّ مطايا المرجل الصَخّاب	وملعبَ الأحباب والأحباب
في سامر صاب إلى التّصابي	كانتْ بها سلمى مع الرّباب
سهْلُ المجاري طيّب التُراب	نَوْرٌ يُغَنّيه رُغا الذّباب

إنّ مكامن القوّة في إضفاء هذه الحيوية الشعرية على تلك الآثار، نابعة من الطاقة الشعرية للتلويح، فكلّ مفردة من مفردات المكان، تبقى مثيرة من خلال

---

[1] اللغة العليا : 247.

[2] الديوان: 2/ 219 ـ 220، ذات الضّمد: مكان، والنؤي: ما يكون حول الخيمة العربية لئلاّ يدخلها السيل، الأخياف: المختلفون جمع أخيف، أصل الخيف أن تكون إحدى عيني الفرس سوداء والأخرى زرقاء، وهو أخيف، ثم أطلق على الشيء المختلف، وجمع على أخياف. ينظر الهامش: 219 ـ 220. وينظر قصيدة: 2/ 242.

[3] الديوان: 1/ 140 ـ 141. الفرع والجناب: موضعان، والعقب: جمع العقبة، وهي: النوبة أو الليل والنهار لأنهما يتعاقبان، كراب: بمعنى أحد، مطايا المرجل: هي الأثافي لأنه يعتلي عليها فكأنه يركُبها، والمِرجَل: القِدْر، السامر: مجلس السمر، ويسمّى من فيه سامراً أيضاً.

العلاقة الحسية التي تحتفظ بها مع المشاعر، وإذا كانت دارُ الحبيبة وآثارها تظهر شاخصة أمام المتلقّي في شعرية موحية، فإنّ ذلك يعود إلى سبب بنيوي يمكن وضعه تحت شكل التناقض، فالحاضر يقابل الماضي، كما يتقابل ما هو موجود مع ما لم يعد موجوداً، لكنّ الأحجار الباقية في الآثار، هي في وقت واحد حاضر وماضٍ، فهي موجودة وغير موجودة في آن واحد، موجودة لكن ليست كما كانت، موضوع تناقضي وبنية متشاكلة، إنّه حاضر ـ ماضٍ، خليط من (الآن) و(ممّا كان)، ولكنّ الماضي في الدار وآثارها المتبقية لم يعُد حاضراً قديماً، استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة أن يبقى غير متخلف عن الحاضر، إنّه (الماضوية) باعتبارها رمزاً لما حدث، وآنية باعتبار تأثيرها المتواصل في آن الشاعر وآن المتلقّي[1]. والذي رسّخ حضورية المكان وتأثيرها أكثر، ميْلُ الشاعر إلى تحويل رؤياه إلى دنيا زاهرة منفتحة، رمز إليها بالنّور (الزهرة) في سياق عيون جميلة وهي ترنو:[2]

نَلهو إلى نَور الخُزامى الثَّعْد	في زاهرٍ من سَبطٍ وجعْد
مازال منْ حَرّج الصّبا في رند	يختالُ في ماء النّدى المُندَّى
حتّى اكتسى مثلَ عيون البُرْد	روضاً بمغنى واهب بن فَنْد
حورُ العيون نُزَّه الأحباب	مثل الدُمى أو كمها العذاب

إنّ بشاراً ـ كما هو معلوم ـ قد قضى فترة طفولته وشبابه في كنف بني عقيل في البادية وأصبح واحداً منهم في انتمائه المكاني والقبلي، وتأثّر بالتراث الشعري العربي الذي يتّسم بتصوير علاقة العربي بأرضه (صحرائه)، حتى أصبح التعبير عن هذه العلاقة الحياتية نمطاً تقليدياً متّبعاً، فمن الطبيعي أن تترك الصحراء بصماتها في المكان الشعري لدى بشار، لأنّ "جدلية الذات ـ الصحراء هي العلاقة الأولى التي تؤطّر مجمل العلاقات وتصنع القيم لا الاجتماعية فحسب، بل والأدبية أيضاً. فالصحراء ليست بعداً من أبعاد الحياة الاجتماعية والنفسية، وبالتّالي الفكرية والفنّية فحسب، وليست كينونة موضوعية محايدة تتسرحُ فوق الواقع الجغرافي

---

[1] ينظر اللغة العليا: 268 ـ 270.

[2] الديوان: 2/ 220، الثّعْد: الرّطب. الحرَج: البَرْد، الرنْد: شجرٌ لأعواده وورقه رائحة حسنة، لاسيما إذا كان نديّاً، والنّدى: بلل الطلل ينزل في الرياض صبحاً، والمندى الذي يبلُّ.

والطبيعي فقط، بلْ سمة تُحايث الذات وتلازمها بحيث تمتزج وإيّاها في وحدة عضوية لا فكاك لأواصرها.." [1] وعندما يقصد الشاعر التعبير عن هذه العلاقة، يمتزج وإيّاها في نسيجٍ لا يَجدُ غير أسلوب التجريد وسيلة أبلغ وأنجع للإيصال:[2]

طريتَ إلى (حوضى) وأنت طَروبُ ... وشاقك بين (الأبرقين) كثيبُ

ونُؤيٌ كخلخال الفتاة وصائمٌ ... أشجُ على ريب الزّمان رقوبُ

ومسجدُ شيخ كنتَ في سَنَن الصِّبا ... تُحيِّيه أحياناً وفيه نكوبُ

غدا بثلاثٍ ما ينامُ رقيبُها ... وأبقى ثلاثاً ما لهنّ رقيبُ

أواجي حُزْنٍ للمحبِّ يهجنَه ... إذا اجتاز فيما يغتدي ويؤوبُ

فلا بدّ أن تغشاك ـ حين غشيتَها ... هواجدُ أبْكارٍ عليك وثيبُ

إذا زُرْتَ أطلالاً بقينَ على اللّوى ... ملأنك من شوقٍ وهُنَّ عَذوبُ

إنّ الانجذاب العاطفي نحو هذه اللّوحة المكانية غير نابع من جمالها الدائري بمفرداتها الدائرية[3] (حوضى، كثيب، الأبرقين، نؤي، خلخال، مسجد، اللِّوى) وحَسَب، بلْ ومن خلال هذا التأطير الفنّي المتمثل في عزل المشهد من الطبيعة الواسعة الكبيرة، واختيار إطار فنّي لعرض صورة الديار لأنّ الديار المهجورة لم تكتسب أهميتها في النص كونها كانت في يوم من الأيام ملتقى مشتركاً له ولها حسب، بل لكونها أيضاً مدار رؤيا الشاعر والنظر إليها كشريحة من جنس، جزء من كل، "وشيء ما لا يقال عنه إنّه شعري إلاّ من خلال كونه فقط يفضل في ذاته نمطاً معيناً للظهور" [4] كالصحراء التي تمثّل الكل بالنسبة للجزء (الديار).

---

[1] مقالات في الشعر الجاهلي: 18.

[2] الديوان: 1/ 181، (طربْتَ): خطابٌ لنفسه على طريقة التجريد، و(حوضى): اسم مكانٍ مرتفع، (الأبرقان): تثنية الأبرق، جبلٌ فيه لونان من رمل وحجارة يكون أسود وأبيض، (النؤيُ): الحفير حول الخباء أو الحاجز يمنع السيل، ويكون مستديراً. الأواجي: جمع واجية وأصلُهُ وواجي بوزن (فواعل) فقُلبت الواو همزة للتخفيف، وهو الألم، (الهواجد): الساهرات، فهجد وتهجّد أي نام ليلاً وأيضاً بمعنى سهرَ، وهو من الأضداد، ينظر اللسان: 15/ 31.

[3] ينظر جماليات المكان: 7 و42 ـ 44.

[4] اللغة العليا: 265.

إنّ التعلّق الشعري بالبعد المكاني، والتشبُّث به هو في الحقيقة مؤشر -كما يرى (غاستون باشلار)- للمكان الأليف الذي ولدنا فيه، إنّه المكان الذي انطلقنا منه، وأجرينا عليه علاقات مع ما حولنا ومارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا، وأكثر من ذلك إنّه واحد من أهمّ العوالم التي تدمج الأفكار والتأمّلات الإنسانية، وأحلام اليقظة هو مبدأ هذا الدمج وأساسه، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيراً ما تتداخل أو تتعارض[1]. كما يُستشفُ هذا التداخل والتلازم بين الأمكنة والأزمنة وأحداثها في هذه الصورة:[2]

إذا زُرتَ أطلالاً بقينَ على اللِّوى	ملأنك من شوقٍ وهنَّ عُذوبُ
متى تعرف الدار التي بان أهلها	(بسعُدى) فإنّ الدّمع منك قريبُ
تذكّر من أحببْتَ إذْ أنت يافعٌ	غلامٌ فمغناه إليك حبيبُ
ليالي تشتاق الجوارَ غريبةً	إلى قَوّدِ أسرارٍ وهنَّ غيوبُ

إنّ المكان الأليف في رؤيا الشاعر يتألف من فضاء مكاني واسع، لأنّ الحياة البدوية والارتحال المستمر، جعل انتماء بشار المكاني شاسعاً واسعاً - نسبياً - بامتداد رحلات القبيلة إلى آفاق البيئة البدوية، من هنا يمكن القول، إنّ المكان في رؤية بشار مكان منفتح، لا وجود للجدران ولا لأماكن مغلقة في قاموسه الشعري، ويجد الشاعر نفسه مشدوداً إلى الديار، وظلّ إنساناً محتفظاً بهذا الانتماء، بحيث تحوّلت رؤيته إلى حدقة انفعالية للوجود، وجود يترعرع في المنظور الواسع لألفة المتناهي في الكبر، المتمثل في السياقات الشعرية البشارية في البيئة الصحراوية:[3]

تأبـدَتْ بُرقـةُ الرّوحاء فاللَّبَبُ	فالمحدثاتُ بحوضى أهلها ذهبوا
فأصبحتْ روضةُ المُكّاء خاليةً	فماخرُ الفرع فالغرّاف فالكثُبُ
فأجْرَعُ الضّوع لا ترْعى مسارحهُ	كلُّ المنازل مبثوث بها الكأبُ
كأنّها بعد ما جرَّ العفاءُ بها	ذيْلاً من الصَّيف لم يُمْدَدْ له طنبُ

---

[1] جماليات المكان: 44.

[2] الديوان: 1/ 184، وينظر 1/ 181، 1/184.

[3] الديوان: 1/ 229 - 232.

كانت معايا من الأحباب فانقلبت   عن عهدها بهمُ الأيام فانقلبوا
أقول إذْ ودّعوا نجداً وساكنه   وحالفوا غُربةً بالدار فاغتربوا
***   ***
تطوي الفَلاة بتبغيل إذا جعلت   رؤوسُ أعلامها بالآل تعتصبُ
كم دون (أسماء) من تيه مُلمّعة   ومن مقاصف منها القهْبُ والخَربُ
تمشي النّعامُ بها مثنى ومجتمعاً   كأنّها عُصَبٌ تحْدو بها عُصَبُ
في كلّ هنّاقة الأصواء موحشَة   يستركضُ الآلَ في مجهولها الحُدُبُ
كأنّ في جانبيها منْ تغوّلها   بيضاءَ تَحسرُ أحياناً وتنتقبُ
جرداءُ حوراء مَحشيٌّ متآلفها   جشّمتها العيس والحرْباءُ مُنْتَصبُ

أصبحت الديار هنا جزءاً لا يتجزأ من الذات، فاندمجت بالذات والذات قد اندمجت بها، ولهذا فإنّ خواء البيت يعني خواء الذات، ولعلّ مكمن السرّ في تعلّق الشاعر الكبير بالديار المهجورة والأطلال المتبقية عائد إلى هذا الاندماج بين الذات والمكان[1]:

- إذا زرتَ أطلالاً بقيت على اللّوى   ملأنكَ من شوقٍ وهُنَّ عذوبُ
ونمَّتْ عليك العين في عرصاتها   سرائر لم ينطق بهنَّ غريبُ
- عفا بعد سلمى حاجزٌ فذُناب   فأحمادُ حوضى نُؤيهُنَّ يبابُ[2]
ديارٌ خَلَتْ من آبدات ولم يكُن   بها الوحشُ إلاّ جاملٌ وقبابُ

إنّه الشعور بالانتماء إلى المكان والتآلف معه، شعور يحتضنُ بُعداً حضورياً وغيابياً في آن واحد، على محوري الواقع والذاكرة، لأنّ غياب المحبوبة على صعيد الواقع يقابله حضورها في حافظة الشاعر، كما أنّ غياب المحبوبة في حاضر الشاعر يقابله حضور المكان وألفته في حاضره، وهذا المنطلق يجعل من كينونة

---

[1] الديوان: 1/ 184.
[2] الديوان: 1/ 223 ـ 224.

الذات، البؤرة المنطلقة، إذ إنّ أسلوب الكينونة لا يوجد إلاّ هنا والآن[1]، لكنّ هذا لا يعني أنّ الذات في تحقيق وجودها هذا تتعامل مع المقام الحاضر (هنا - الآن) بمعزلٍ عن القديم، بيد أنّ صلة الذات بهما عن طريق الاستحضار يحدث هنا والآن بفعلٍ خلاّقٍ يضفي حياةً على الأماكنِ المستعادة والمتخيّلة وإنْ كانت مهجورة خالية إلاّ من الوحوش والسباع، كما يصرح بذلك النص[2].

وبتكامل الحضور والغياب تبلغ ألفةُ المكان عند بشار ذروة تمجيدها، عبر الجمع بين حضور المكان وغياب الحبيبة في حركة متفاعلة[3]:

يا (سَعْدُ) إني عداني عن زيارتكُم ... تقاذُفُ الهمِّ والمَهرَيَةُ النُّجبُ

في كلّ هنَاقة الأضواء موحشة ... يستركضُ الآلَ في مجهولها الحُدُبُ

كأنّ في جانبيَها منْ تغوّلها ... بيضاءَ تحسرُ أحياناً وتنتقبُ

إنّ ربط الخيط الدّلالي لصورة السّراب الهائج في الصحراء وهي تغلي؛ بحسناء بيضاء، يعود إلى اندماج الشاعر روحاً وكياناً بالمكان وألفته الشّديدة بالحبيبة ودارها، ويمكن الاستدلال بقول باشلار لتأكيد هذا الاندماج حينما يقول: "البيت هو ركننا في العالم، إنّه كما قيل مراراً، كوننا الأوّل، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعناه بألفة فسيبدو أبأسَ بيتٍ جميلاً" [4].

تلعب الاتجاهات والمسافات في نصوص بشار الشعرية دور تقريب المفاهيم، وتجسيد القضايا المجردة إلى المتلقي، لأنّ العلاقات المكانية كالاتجاهات والمسافا ترتبط "ارتباطاً وثيقاً بوجود الذات. إذ إنّه بفقدان الاتّجاه المكاني تفقد الذات بعداً من أبعادها الوجودية، ولعلّ وصف الصحراء بالمهالك حصل نتيجة هذا الإيحاء الوجودي حينما تضيع الاتجاهات لدى الإنسان في الصحراء، فمن هنا لا تقلّ

---

(1) الإنسان بين الجوهر والمظهر: 136.

(2) ينظر الفضاء الشعري عند السياب: 66.

(3) الديوان: 1/ 231 الإبل المهرية منسوبة إلى قبيلة مهرة، والنُّجبُ: جمع نجيب، وهو من الإبل القوي الخفيف السريع. والحَدَبُ: المرتفع من الأرض والجمع أحْداب وحُدُب وحِداب. ينظر لسان العرب: 1/ 301.

(4) جماليات المكان: 42.

أهمية معرفة الاتجاهات من معرفة الزمن، وأن غيابهما يعني الفناء، ومعرفتهما تحقق بعدين وجوديين للإنسان. وتضفي على الحياة نوعاً من الثّقة بالعالم. وتعدّ الاتجاهات مقاييس مكانية في مقابل الساعات والأيام والشهور التي تعدُ مقاييس زمانية.." [1] وإنّ تعلّق بشار باتّجاه مكاني والتجاوب معه دون اتّجاه آخر، مرهون بمكان إقامة الآخر (المحبوبة أو الممدوح)، ويمكن القول إنّ الاتجاهات والمسافات في رؤيته الشعرية تمتلك بعداً نفسياً نابعاً من مدى تجاوب الآخر معه، فإذا كان الآخر الحبيبة أو الممدوح تحفظ ودّه فهو يُحبِّذ ذاك الاتجاه ولا يبالي بالبعد، وإنْ كان العكس هو الحاصل، فالقُرب في نظره بُعد: [2]

– تنأى فتسلى وإنْ دَنَتْ بخلتْ	سيّان بعد البخيل والقربُ
– كأنّ فؤادي حين يذكر بَيْنَها	مريضٌ وما بي من سَقَام ولا طَبٌّ [3]
أحاذر بُعْدَ الدَّار والقربُ شاعفٌ	فلا أنا مغبوطٌ ببُعدِ ولا قُرْب
– ذهبْتَ ولم تُلممْ ببيت الحبائب	ولم تشْفِ قلباً من طلاب الكواعب [4]
نعم إنّ في الأبعاد للقلب راحةٌ	إذا غاب المجهودُ من كلّ طالب
– دنا بيتُ من أهوى وشطّ ببيته	حبيبٌ فأصبحتُ الشّقي المعذّبا [5]
– فلا مذهبٌ عنكم له شطّ أو دنا	سواك، وفي الأرض العريضة مذهَبُ [6]
على النأي محزونٌ وفي القُرب	فيا كبداً أيّ الطرقين أركبُ

وقد ترتكز الصورة المكانية عنده على الناحية الإخبارية دون إضفاء البعد

---

[1] الفضاء الشعري عند السياب: 188.

[2] الديوان: 1/ 190.

[3] الديوان: 1/ 189، بينها: بُعدَها وفراقها، والطب هنا السحر، ويقال للمسحور مطبوب، شاعف: ورد في اللسان: الشّعف: شدّة الحبّ، أو الحب الشديد الذي يتمكن من سواد القلب لا من طرفه. أي غشى قلبه. وهو لغة من شَغَف. ينظر اللسان: 7/146.

[4] الديوان: 1/ 203، لم تُلممْ: لم تنزل.

[5] الديوان: 1/ 210.

[6] الديوان: 1/ 293. وينظر الديوان: 1/ 221، و2/155، و2/84، و4/294، و274.

الجمالي على المكان الذي هجرت الحبيبة نحوه، إذا كانت هي من تعمدت الجفاء ولم يكن هجرانها رغماً عنها، كما تتعدم الألفة بين الشاعر وذلك المكان، لانعدام آمال وذكريات تجعلانه يشعر بالحنان نحوه والاندماج به:[1]

تعــزّ عــن الحــوراء إنّ عــداتها وقــد تركــت (بــالزّابيين) لقــاءُ

يموتُ الهوى حتى كأن لم يكُن هـوى وليس لما استبقيتُ منك بقاءُ

وكيــف ترجّــي أمَّ بكــرِ بعيــدةً وقد كنْتَ تُجْفى والبيوت رثاءُ

بخلاف ما نجده في الوجه الآخر لهذه الرؤية، التي يوظف الشاعر فيها الاتجاه والمسافة في تجسيد عواطفه ولوعته وشوقه للحبيبة الراحلة المرتحلة:[2]

إذا شئتُ هاج الشوقُ واقتادهُ الهوى إليك من الرّيح الجنوب هَبوبُ

هوى صاحبي ريحُ الشّمال إذا جَرَتْ وأهـوى لقلبي أن تهُـبّ جنـوبُ

ومــا ذاك إلاّ أنهــا حــين تنتــهي تناهَى وفيها من (عُبيدة) طيبُ

وإنــي لُمستَــشفي (عُبيــدةَ) إنّــه بدائي . وإنْ كاتمْتُه . لطبيبُ

لقد شغلتْ قلبي (عبيدةُ) في الهوى فليس لأخرى في الفؤاد نصيبُ

إن موقع الحبيبة هو مركز الاستقطاب ومركز جذب ميول الشاعر، إلاّ أنّ هذا التمركز المادي (موقع الحبيبة) والمعنوي (عواطف الشاعر) يجسّد انفصاماً فعلياً قائماً في الحيّز الجغرافي بين (أنا /الشاعر) و(هي /المحبوبة). لكنّ الريح تصبح حلقة الوصل بينه وبينها، وتستمدّ الريح هذه الإمكانية من مهبّها/ الجنوب، وهذه الريح التي هبّت من الجنوب/ الاتجاه، على المساحة الغيابية وصولاً إلى مكان الشاعر، هي في الحقيقة انعكاس لسيطرة هواجس حبّ (هي) وتغلغله في أعماق الشاعر، الذي بقي قلبه متعلقاً بها على الرغم من الانفصام المكاني بينه وبينها، وقد عمّق صورة الوصال تحويلُ مجرى جدل الثنائية بين الشاعر وهي /المحبوبة ، إلى حقل مغاير متمثل بشخص الشاعر وصاحبه، وبريح الشمال وريح الجنوب:

---

[1] الديوان: 1/ 127. الرّثاء: البيوت متقابلة ومتناظرة.

[2] الديوان: 1/179.

هوى صاحبي ريح الشمال× وأهوى لنفسي أنّ تهبّ جنوب.

المدار الثالث: الصورة ـ الحركة أو البنية المشهدية: تكاد العلاقة بين الفنون تكون أمراً بديهياً لا يشك فيه مهتم بأمور الفن، ويكفي النظر في بعض العلاقات والتعبيرات الشائعة في الدراسات النقدية الأدبية، لتأكيد وإبراز التواصل بين هذه العلاقة الحقيقية والغامضة في آن واحد؛ ومن هذه التعابير معمار الرواية، تصوير الكلمة وموسيقاها، تجسيم الموقف والفكرة، لون النغمة والشخصية.. الخ[1]. يقول الشاعر الأمريكي عزرا باوند "إنّ العمل الفنّي الحق هو ذلك الذي يحتاج تفسيره إلى مئة عمل من جنس أدبي آخر. والعمل الذي يضمّ مجموعة مختارة من الصور والرسوم هو نواة مئة قصيدة"[2] إذ تظهر هذه العبارة أنّ الإبداع الفنّي الحق هو الذي يوحي بأكثر من عمل فني، لأنّ الإبداع في مجال من مجالات الفنون الجميلة لا بدّ منّ أنّ يدفع المنتجين في الفنون الأخرى إلى مزيد من التقدّم والابتكار. كلّ هذه الأمور تنسجم مع ما تؤكده فلسفة الفنّ والنقد الأدبي الحديث من أن قراءة القصيدة أو تأمل اللّوحة نوع من إعادة خلقها، وأنّ القصيدة يمكن أن توحي بعدد من الدلالات بقدر ما يتاح لها من قراءات[3]. لذلك من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين والمعماريين والموسيقيين، وإنّما مع المفكرين أيضاً. لقد فكّروا من خلال الصورة ـ الحركة والصورة ـ الزمن، بدلاً من أن يفكروا من خلال المفاهيم والتصورات[4].

تنطوي بعض النصوص في شعر بشار على بنية مشهدية، إذ تقترب عين الكاميرا لتصور لقطات وتفصيلات، فاستطاع بشار أن يؤدي ما يشبه دور كاتب سيناريو في أحيان، وفي أحيان أخرى ما يشبه دور كاتب سينمائي، وقد تقترب الصورة الشعرية من اللقطة السينمائية؛ بإيجاد مكوناتها كالحركة والصوت واللّون مع تغير زاوية التصوير وحركة الكاميرا.

إنّ هذه التقنية الأسلوبية التي وظّفها الشاعر في نصوصه الشعرية؛ إنّ هو إلاّ توظيف خلاّق لطاقات المخيّلة، وقدرات الإدراك الحسي الطبيعي لدى الإنسان،

---

(1) قصيدة وصور (الشعر والتصوير عبر العصور): 7ـ 8.

(2) م. ن: 7ـ 8.

(3) قصيدة وصور: 8.

(4) الصورة ـ الحركة أو فلسفة الصورة: 4.

فالسينما - كما يرى برجسون - حينما تعيد تأليف الحركة من مقاطع ساكنة لا تفعل إلاّ ما فعله الفكر الأشّد قدماً، أو ما يفعله الإدراك الحسي الطبيعي، وهو يعتقد أننا نلتقط من الحقيقة الواقعية الجارية أمام مناظر شبه آنية، ولّما كانت هذه المظاهر تحمل الخصائص التي تمتاز بها هذه الحقيقة الواقعية، كان لابدّ من نظمها في سلك صيرورة مجردة، أي صيرورة وحيدة الشكل وغير مرئية، موضوعة في صميم جهاز المعرفة، وما ذلك إلاّ لمحاكاة ما في هذه الصيرورة نفسها من خصائص مميزة. فالإدراك الحسّي والإدراك العقلي واللغة تسير على العموم في هذا الطريق. سواء أفكرنا في الصيرورة، أم عبّرنا عنها بالألفاظ، أم أدركناها حسياً، فإننا لا نفعل في جميع الأحوال إلاّ شيئاً واحداً، وهو تحريك جهاز سينمائي داخلي. وخلاصة القول إنّ آلية معرفتنا العادية ذات طبيعةٍ سينمائية[1].

إنّ اللقطة هي الحركة منظوراً إليها في وجهها المزدوج؛ انتقال أجزاء في مجموع يمتدُ داخل المكان، وتغيير في كلّ يتحوّل داخل الديمومة. فاللقطة شبيهة بالحركة، إذ لا تكفّ عن تأكيد التحوّل والانتقال، إنها تجزيء الديمومة وتجزيء أجزاءها، بحسب الموضوعات تكوّن المجموع، وهي تجمع الموضوعات والمجاميع في ديمومة واحدة لا غير، كما أنّها لا تتوّقف عن تقسيم الديمومة إلى أجزاء ديمومات Sous – durees[2]، وبما أن الذي يقوم بهذه التقسيمات والتجمعات هو شعور Conseience فسيقال عن اللقطة بأنها تعمل مثلما يعمل الشعور. غير أنّ الشعور السينمائي ليس نحن وليس جمهور النظارة، وليس البطل، إنّه الكاميرا، وهذا الشعور يكون حيناً إنسانياً وحيناً آخر لا إنسانياً أو فوق إنساني[3].

إن القصائد التي تنطوي على البنية المشهدية في خطاب بشار تمتلك مقومات السيناريو أو النص الفني، وتتجسّد هذه المقومات الفنية من خلال مستويات اللغة الشعرية وثرائها، ففي قصيدة في مدح مروان بن محمد وقيس بن عيلان[4]، يعتمد

(1) الصورة – الحركة: 6 ـ 16.

(2) ينظر كيف تكتب السيناريو: 23، والصورة ـ الحركة: 6.

(3) الصورة ـ الحركة: 6 ـ 7.

(4) هو مروان بن محمد بن مروان، آخر خلفاء بني أمية، وهو الملقّب بالحمار، وكان ذا رأي ومكيدة وبسالة في الحروب، أخذ الخلافة الأموية غصباً. قيس بن عيلان هو اسم جدّ قبيلة عظيمة من قبائل العرب المضرية (ينظر هامش الديوان: 1/ 316 ـ 320).

الأسلوب الشعري على بنية مشهدية لتصوير القتال وقوة الجيش وشدة بأسهم، وكأنّ هذا التصوير كائن بعين الكاميرا، وهي تنفتح لالتقاط حركات الجيش بانتقالاتها البصرية وخلفيتها الشبه قصصية وطاقتها التعبيرية الكامنة Subtext، وفي زمن القصيدة نجد النص يستعير آلية الزمن الملحمي، فللماضي حقيقة الحضور، كما أنّ المشهد يعتمد على الصور الحسّية، وبدءاً بمقدمتها التمهيدية يجرّد الصور ويجعلها حضورية:[1]

ألاكَ الأُلى شقُّوا العَمَى بسيوفهم عن الغيِّ حتّى أبصر الحقّ طالبُهْ

إذا ركبوا بالمشْرفيّة والقَنَا وأصبح مروانٌ تُعدُ مواكبُهْ

هذه لقطة رئيسية (Master shot) للمشهد، والجيش في أهبّة الاستعداد والجند متمسّكون بسيوفهم، ويؤدّي الجيش دور الشخصية الرئيسة، وهو يصول ويجول، وإذا ما علمنا أنّ جوهر الشخصية هو الفعل، فإنّ فعل الجيش يبدأ منذ المقدمة ويلمح إلى غايته تلميحاً (حتى أبصر الحقّ طالبه) وبهذا نجد أنّ النص يمهّد للمشهد منذ البداية، ويعرض مكوناته الملحمية لشدّ انتباه القارىء وإلقاء الطعم إليه[2].

وما زال منّا ممسكٌ بمدينةٍ يُراقب أو ثغر تخاف مرازبُهْ

ثم يغير النص حركة الكاميرا وينقلها إلى حدود السلطنة، ومن خلال حركات بطيئة Slow motion ليلتقط صورة التأهُّب والحذر الدائم من خلال الصيغة الاسمية (ممسك) في قوله (مازال منّا ممسك) للجيش الذي يراقب جميع الثغور وليثبت حضوره في الحدود النائية، وإنّما خصّ المرازبة لأنّ أكثر الثغور البريّة للسلطنة الإسلامية يومئذٍ كانت من تخوم بلاد العجم من جهة الهند والصين[3]. وهذا يوحي بعدم الانشغال الكلي بهذه المعركة، موازنة بقوة العدو، كما يلمح إليه النص في البيت الآتي:

---

[1] الديوان: 1/ 316 ـ 320. لا يتّسع المجال لدراسة جميع القصائد المندرجة تحت هذا النوع، ولكن فلينظر الديوان: 2/ 10، و2/270، و2/152، و4/64، و1/223.

[2] ينظر السيناريو/ سدّ فيلد: 83 و194.

[3] هامش الديوان: 1/ 317.

إذا الملك الجبار صعّر خدّه مشَينا إليه بالسيوف نعاتبهْ

بلقطة قريبة جداً ومكبرة (Big eloes – up - (B. C. U، يعرض النص صورة خيلاء قائد العدوّ، إذ الارتكاز على الصور الجزئية وتكبيرها، تأتي في مقدّمة الأساليب السينمائية لقراءة الشخصية قراءة داخلية - نفسية - وخارجية ومن ثمّ تعميق أبعادها في اللقطة فإثراء المشهد كليّة. ثمّ يقوم النص بتغيير حركات الكامير إلى حركة أفقية (PAN)، حسب حركة المشي، وحركة الركوب للانطلاقة كما في البيتين الآتيين، مع تركيز عين الكاميرا على حركة المشي وأصوات وقع الأقدام:

وكنّا إذا دبّ العدوُ لسُخطنا وراقبَنا في ظاهرٍ لا نراقبُهْ

ركبنا له جهراً بكلّ مثقّف[1] وأبيضَ تستسقي الدّماءَ مضاربُهْ

إنهم لا يقابلون دبّ العدوِّ بدبّ مثله، وإنّما يقابلونه بشجاعة مجاهرة، مع التركيز على الأسلحة المستخدمة في تلك المعركة (الرُمح، والسيف).

وجيشٍ كجنح اللّيل يرجُفُ بالحصى وبالشّول والخَطيّ حُمرٌ ثعالبُهْ

يدمج الشاعر هنا لقطتين، لإنتاج تقابل مشهدي؛ لقطة كاملة (L. S) Long Shot لعرض ضخامة وقوة الجيش، عبر تصوير الجيش وتشبيهه بقطعة سواد، وإنّه من اكتظاظه وقد سطا وزحف لا يحفل بالعقبات[2]، ولقطة قريبة جداً (B. C. U) لوقع أقدام الجيش على الأرض، وهو لا يقتفي على الدروب المطروقة ولا يسير سير الهوينا وإنّما يشطر مباشرة إلى غايته غير حافل بالعقبات. وتجدر الإشارة أنّ اهتمام النص لم يقتصر على رصد الحركة، ولكنّه التفت أيضاً إلى النّاحية الصوتية الملازمة لهذا المشهد الملحمي، ففضلاً عن صوت وقع الأقدام (الدبّ) وفضلاً عن رصد دويّ الأصوات، غلّف الشاعر معانيه وغشيها بالإيقاع الخاص والنّغم الموسيقي المتصاعد، وتلك الموسيقى رنّحت المعاني وأحيتها وجعلتها تَحملُ ما هو أقصى من مضامينها، فالإيقاع المترنّح الثائر هو المعنى الأكبر الذي

---

[1] المثقف: حديدة تكون مع القوّاس والرّمّاح يقوّم بها الشيء المعوّج. ينظر اللسان: 9/20.

[2] الرَّجفان: الاضطراب الشديد، ورجف الشجر يرجُفُ: حركّته الرِّيح ورجفت الأرض إذا زلزلت، والخطي: الرمح. ينظر اللسان: 9/112 - 113.

يضمُّ القصيدة كلّها في أحشائه. وهذه الموسيقى العسكرية الماثلة في الوزن وطبائع التفاعيل وتوزيع الحروف والصيغ والألفاظ هي التي نكّدتْ بذلك للمعنى ومَعَّنت فيه ووهبت الملحمية[1].

ثمّ ينخرط النص شيئاً فشيئاً إلى التحديد الزمني، وتشخيص ساعة الحسم:

غدونا له والشمسُ في خدْرِ أمِّها تُطالعُنا والطَّلُ لم يَجْرِ ذائبُهْ

تحديداً لوقت تحرّك الجيش للصولة البطولية، يوجّه باللقطة إلى نزوع حركي على عَصَب حسّاس أو إلى سلسلة من مكيروحركات Mouvment – Miero، لصورة الشمس وهي في حالة الشروق، فلقطة قريبة جداً (B. C. U) للنّدى ما فوق أوراق الأشجار قبل أن تذيبه الشمس، للدّلالة على التبكّر إلى القتال أو الإقدام عليه من دون النوم، وهذه اللقطة القريبة بحدٍّ ذاتها تحمل مكاناً ـ زماناً خاصاً بها[2].

بضربٍ يذوقُ الموتَ من ذاق طعْمَهُ وتُدرك من نجّى الفرارُ مثالبُهْ

تلتقط عين الكاميرا إمعان الضرب حتّى بات العدوّ فريقين؛ إمّا القتلى وإمّا الهاربين.

كأنّ مُثارَ النّقع فوق رؤوسهم وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبُهْ

تلتقط الكاميرا من علوٍّ المشهد الكلّي، مع الانتقالات السريعة إلى قلب المعركة، جامعة بين ثلاثة أبعاد حركية حسية، حركات السيوف والأيدي وحركة شرارة السيوف وهي تتشظّى في السماء المظلمة كالكواكب المتهاوية من جهة، وحركة انتشار الغبار فوق المعركة من جهة أخرى.

ويختتم المشهد بعرض لقطتين كاملتين Long shot (L. S)؛ صورة الخليفة وجيشه المظفر براياته الخفّاقة، وصورة العدوّ المنهزم:

بعثنا لهم موتَ الفُجاءة إنّنا بنو المُلْك خفّاقٌ علينا سبائبُهْ

فراحوا: فريقاً في الإسار ومثلُه قتيلٌ ومثلٌ لاذ بالبحر هاربُهْ

---

[1] ينظر في النقد والأدب ـ العصر العباسي: 60.

[2] الصورة ـ الحركة أو فلسفة الصورة: 151.

وقريب من هذا الأسلوب، قيام النص إبراز جانب معيّن من الجوانب التي يتّسم بها الفرد أو الشيء المتفرّد أو الحادثة أو العلاقة المعيّنة، كالتصوير الساخر أو الرسم الكاريكاتوري، إذ يعمد النص كثيراً إلى أسلوب التصوير الساخر، لاسيّما في الهجاء، فقدّم أبياتاً أشبه بالرسم الكاريكاتوري تثير الضحك والمتعة، على نحو قوله:[1]

ولا تبخلا بُخْل ابن قزعة إنّه	مخافةَ أنْ يُرجَى نداه حزينُ
فَقُلْ لأبي يحيى متى تدرك العُلا	وفي كلِّ معروفٍ عليك يمينُ
إذا جئته في حاجة سدَّ بابَهُ	فلم تلْقَهُ إلاَّ وأنت كمين

وفي التعبير عن الكرم وتصويره، يتّكئ النص على إبراز صورة الأنف في الوجه لعلاقة الأنف بالارتفاع والعلوّ في مجسّم الوجه:[2]

- أنت أنْفُ الجود إنْ زايلْتَهُ	عَطَسَ الجودُ بأنْفٍ مُصْطلم
- ألا أيّها السائلي جاهداً	ليعرفني أنا أنْفُ الكرمْ[3]

يشه عمل الشاعر هنا في هذا الموقف عمل الرسام الكاريكاتوري، الذي يبرز أنْف أحد الأشخاص، فيرسمه بأنف بارز منتفخ أشدّ الانتفاخ. فالمبالغة التي تبدو في الرسم الكاريكاتوري - سواءً بالتضخيم أو بالتصغير أو بغير ذلك من مبالغات - إنّما تدلّ على إلقاء كثير من الضوء على الفرد أو الشيء أو الحادثة أو العلاقة لإبراز خصيصة معيّنة يعلنها الفنان على الملأ ويشير إليها بنوع من التأكيد والوضوح[4].

---

(1) الديوان: 4/ 211-212. وينظر الديوان: 2/ 56، و3/128، 4/50، و4/95.

(2) الديوان: 4/ 183.

(3) الديوان: 4/ 156، وللإطّلاع على مزيد من الصور السّاخرة والكاريكاتورية ينظر قصائد الديوان: 4/ 131، و3/ 178، و4/214، و4/198، و4/119.

(4) ينظر سايكولوجية الإبداع: 37.

المبحث الثالث: البنية الفعلية

ينطلق هذا المبحث من خلال سيطرة البنية الفعلية على مسار النصوص بشكل بارز وملحوظ[1]، وهي تطغى على مساحة الانفعال الشعري، فالبنية الفعلية تُعَدُّ إشارات شعرية سامية القيمة تضفي الحركة والتجّدد على مسار النصوص، وهي من أسباب انعتاق الإشارة وتحركها، إذ إنّ الباحثين متفقون على أنّ (بنية الفعل) تتضمن زمناً من جهة الصيغة، وأقساماً زمنية من جهة (أشكال الصيغة)، وحدثاً من جهة (مادة الاشتقاق) أي أن البنية الفعلية تتضمن حدثاً ذا نسيج زمني[2]، ويمكن هنا استعارة مثال (ورقة الشجرة) الذي خَلَعَهُ العالم اللغوي (دي سوسير) على الرمز اللغوي، لخلعه على (الفعل)، فالفعل في هذا المنحى؛ ورقة ذات وجهين: الوجه فيها هو الحدث، والظهر فيها هو الزمن (أو بالعكس)، ولا يمكن حسب مقولة، (الحدث لا يكون إلاّ في الزمان) تمزيق وجه هذه الورقة من غير تمزيق ظهرها ويعني ذلك كلّه؛ زمنية الفعل اللغوي المطلقة[3].

إنّ طبيعة أسلوب بشار في خطابه الشعري، تميل نحو الاستغلال الفعال للبنية الفعلية، والدراسات النقدية تولي هذا الجانب أهميّة بالغة، لأنّ الأسلوب الفعلي - بطبيعته - يمتاز بحيوية وتجدّد مقارنة بالأسلوب الإسمي، لدلالته على الحركة وارتباطه الثري بالزمن[4]، من هذا المنطلق سيتناول الباحث هذا المبحث في مدارين، الأول: مدار الحركة والأفعال المشحونة بطاقة دلالية متميزة، والثاني: مدار الزمن. وهما مداران متواشجان والحدث يتكون من كليهما، فالحركة تقتضي عنصر الزمن وعنصر التغير عبر الزمن، وكذلك الحال بالنسبة للزمن الذي يجري التغير والتحوّل فيه عبر استمرارية حركة الحدث. ولولا ضرورة التزام المنهج الأكاديمي لم يكن من الجائز الفصل بينهما.

---

(1) ففي الجزء الأول من الديوان ورد (أربعة آلاف وثلاث مئة وسبعة عشر فعلاً) دون إدخال أسماء الأفعال ضمن دائرة الأفعال، كما هو جارٍ عند بعض الباحثين قديماً وحديثاً.

(2) ينظر دلائل الإعجاز: 103 - 104، والفعل زمانه وأبنيته: 15 - 16، والصيغ الزمانية في اللغة العربية: 53.

(3) ينظر الخطيئة والتكفير: 270 و307، والصيغ الزمنية في اللغة العربية: 53.

(4) في النحو العربي - قواعد وتطبيق: 86.

1- مدار حركية الفعل والأفعال المشحونة:

إنّ مفهوم الحركة مفهومٌ مزدوج، يسهم في إنجاز تحليل يموضع الفضاء والزمن في إطار وظائف تغير الحالة والعمل وتأويل العبور من فضاء إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى، وتتمفصل الحركة بحسب توجيهها إلى مقصدية ما[1]. والحقيقة أن الطاقة الحركية للفعل تعتمد على عدده الكمّي ومكانه في السياق؛ هل يأتي الفعل في الصدارة أم في الحشو أم في نهاية البيت، وبعبارة أخرى تزداد طاقة حركة الأفعال بزيادة عددها الكمّي في مدار السياق[2] وعلى وجه خصوص عندما يستهلّ النص به، ففي صور الرحيل لدى بشار يكون البدء (الاستهلال) في الغالب بالجملة الفعلية[3] التي هي أكثر الأبنية دلالة على التوسّع والإحالة والتفكير، تجاوباً مع طبيعة الرحلة والحركة المتواصلة في المسير، ونجد هذا الجانب الحركي الطاغي في لوحاته الشعرية المتعلقة بصورة الرحيل، فيكون الشاعر فيها هو المتكلم إلى نفسه على طريقة التجريد، حيث يختلط المتكلم/الراوي، فالاثنان معاً يستوجبان الحدث ويتدخلان في صياغة أسلوبية مركّبة تتيح للنصّ أن يمتدّ في بقاع متفاعلة:[4]

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 66.

(2) ينظر إشكالية المكان في النص الأدبي: 30.

(3) وقد تنبّه شارح ومحقق الديوان الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، إلى اهتمام الشاعر بافتتاحيات قصائده، فقال عند قول بشار:

تجالَلتُ عنْ فِهرٍ وعن جارتي فِهرِ ... وودّعتُ نُعمى بالسّلام وبالهجرِ

"افتتاح هذه القصيدة بتجاللت ـ الذي هو فعل مضى أخبر به عن نفسه دون تجريد ـ افتتاح نادر غير مطروق في الشعر العربي، لأنّ أكثر الافتتاحات أنْ يكون بحروف التأكيد والاستفهام والتنبيه والنداء كقول نابغة: لقد لحقت بأولى الخليل تحمُّلني، وقوله: إنيّ وكأنيّ لدى النّعمان. البيت. وبالأسماء مثل قوله طرفة: لخولة أطلال ببرقة ثهمد. وقول عنترة: هل غادر الشعراء من متردّم. أو بالفعل المسند إلى الغائب نحو: آذنتنا بينها أسماء. أو بالخطاب وهو كثير مثل: قفا نبك.

احتذى فيه حذو افتتاح سورة الفرقان وسورة الملك (...) وهذه الندرة تجعله من الافتتاح العزيز، فيكون فيه براعة المطلع، وهي ممّا يعجب به نقاد الأدب لما فيه من الابتكار" (ينظر هامش الديوان: 3/272 ـ 273).

(4) الديوان: 1/ 291 ـ 299.

1-نأتك على طول التّجاور (زينبُ) وما شعَرتٌ أن النّوى سوف تصْقَبُ

2-كأنّ الذي غال الرحيلُ رُقادها بما عَضَبْتٌ منْ قُربنا النَّفسَ تعْضبُ

3-تداعى إلى ما فاتنا من وداعنا على بُعدها بالوأي إذ تتقرّبُ

4-فإنْ تنصَبي يوماً إلى لَمّة الهوى فإنّي بما ألقى إلى تلك أنْصَبُ

5-سَلي تُخبري أنّ المعنّى بذكركم على سنّة فيمن يحيبٌ ويدأبُ

6-إذا ذاد عنه عقرباً من هواكمُ برُقيّة دبّتٌ له منك عقربُ

7-فبات يُدَنّى قلبه من جلادة ليَقْلَبَهُ عنكم فلا يتقلّبُ

8-أبَى منك ما يلقى، ويأبى فؤادهُ سواك، فيُلمي هجْرهُ ثمّ يُغلَبٌ

9-لذي نُصحه عَنْكم به أجنبيَةٌ وعن نُصْح دنياه به القلبُ أجنبُ

10-فؤادٌ على نهي النّصيح كأنّما يُحَثُ بما يُنهَى إليه ويُتعَبُ

11-فمات بما يُرخى له منْ خناقه ويحيي عُلوقاً في الحبال فينشبُ

12-كشاكية من عينها غَرْبَ قُرْحة تداوى بما تدْوى عليه وتذرَبُ

13-يغصُّ إذا نال الطعَام لذكركم ويشرَقُ من وَجْد بكم حين يشربُ

14-فلا مذهبٌ عنْكم له شطٌ أو دنا سواك، وفي الأرض العريضة مذهبُ

15-على النّأي محزون وفي القرب مُغرمُ فيا كبدا أيّ الطريقين أركبُ؟

16-إذا خَدرتٌ رجلي شفيتُ بذكرها أذاها فأهفو باسمها حين تُنكَبُ

17-لقد عُنّيتٌ عمّا أقاسي بذكرها وعمًّا يقول الشّاهدي حين أطرَبُ

18-يرى الناس ما نبدي بزينب إذْ نأتٌ عجيباً، وما يخفى من الحبٍّ أعْجبُ

19-يروح ويغدو واجداً ينتحي الهوى على رجّل مَصبورِ على الورْد أجرَبُ

20-إذا عرض القومُ الحديث بذكرها أئنُ كما أنّ المريضَ الموصَّبُ

21-إذا ما نأتٌ فالعيشُ ناءِ لنأيها وإنْ قَرُبَتٌ فالموتُ بالقرب يقرُبُ

22-كفاك من الذّلفاء لو كنتَ تكتفي مواعدُ لمْ تذهب بها حيث تذهبُ

23-وقائلـةٍ حـين اسْـتُحقَ رحيلُنـا وأجفـانُ عينَيهـا تجـوبُ وتـسْكُبُ:

24-أغاد إلى (حرّان) من غير شيعةٍ وذلـك شـأوٌ عـن هوانـا مُغـرّبُ

25-فقلتُ لها : كلّفنني طَلَبَ النّدى ولـيس وراء ابـن الخليفـة مَطلَـبُ

26-سيكفي فتى من شيعة حدُ سيفه وكُـورٌ عـلافيٌّ ووجْنـاءُ ذعلَـبُ

27-إذا استوعَرَتْ دارٌ عليه رمى بها بنات الصُّوى منها رَكوبٌ ومُصعبُ

28-فعُدّي إلى يوم ارتحلتُ وسائلي نوافلك الفعّال مـنْ جاء يضربُ

29-لعلّـك أنْ تـستيقني أنّ زَوْرتـي (سليمان) منْ سيْر الهواجر يُعقبُ

30-ومـاء عفـاءٍ لا أنـيس بجـوّه حليفـاهُ مـن شـتّى عفـاءٌ وطُحْلُـبُ

31-وردتُ إذْ التاث الهجانُ وقد خوى عليـه مـن الظَّلمـاء بيـتٌ مطنّـبُ

32-نعوجٌ على التأويب صُعرٌ من البرى نواشـطُ في لجٍّ مـن اللّيـل تَنْعَـبُ

33-إذا مـا أنخناهـا لغـير تئيّـةٍ على غَرَض الحاجات والقومُ لغّبُ

34-وقعنَ فريصات السّديس كما دعا على فَنَنٍ من ضاّلة الأيك أخطَبُ

35-فلائصُ إنّ حركّتَ كفّاً تكمّشت كـأنَّ علـى أكسائها الجـنّ تجلبُ

36-سرى الليلَ والتّهجيرَ في كلّ سبسَبِ يُعارضهُ من عارض النص سَبْسَبُ

37-ديـاميمُ تَرمـي بـالمطيّ إلـيكم تظـلُ بنـاتُ الأزْل فـيهنَّ تلغَـبُ

38-وكم جاوزتْ من ظهْر أرعَنَ شاخصٍ ومـنْ بطـنِ وادٍ جوفُـهُ متـصوِّبُ

39-لها هـاتفٌ يحكي غنـاءً عَشنّقاً سميعاً بما أدّى له الصّوت مُعْربُ

40-فغنّـت غنـاءً عينـهُ ولـسانُهُ قريبُ مصار الصّوت ليس يُثقَّبُ

41-هـو الخَنْـفُ لا إنـسٌ ولا نجـلُ يعـيش ولا يغـذوهُ أمٌ ولا أبُ

42-إليك أبا أيّوبَ أسمعتُ صاحبي أغانيَـهُ والناعجـاتُ تـسرّبُ

تتآزرُ البنيتان السطحية والعميقة في تصوير تجلّيات الرحلة في النص بكل ما فيه من وقفات ونتوءات، سواء الغاية منها النسيبُ الخالص، أو جعلها تمهيداً للوصول إلى الممدوح. وقد قام النص عن طريق استغلال حركية البنى الفعلية، بإضفاء الحركة والحياة على الأمكنة الموحشة المقفرة التي تحتل البنية الفعلية موقع الصّدارة في الصياغة الفنية.

تتكون صورة الرحيل هذه من لوحتين، تبدأ اللوحة الأولى من البيت الأول إلى البيت الثاني والعشرين، يصور الشاعر من خلالها رحلة الحبيبة وهجرانها مع رصد حالته النفسية، حيث نجد سيطرة التقابل الفعلي على بنية القصيدة، فعلٌ متعلّقٌ بالحبيبة، يقابله فعلٌ صادرٌ عن الشاعر:

(ب1) نأتْـك علـى طـول التجـاوز	×	(ب7) فبات يُدَنّيّ قلبه من جلادة
(ب2) غَضبتْ	×	(ب2) غال
(ب3) تداعى	×	(ب3) فاتنا
(ب 4) فإنْ تنصبي	×	(ب4) بما ألقى أنصبُ
(ب5) سلي تخبري	×	(ب5) يحيبُ ويدأبُ
(ب6) دبّتْ له منك عقرب	×	(ب6) إذا ذادَ عنّه عقرباً
(ب 17) لقد عُنَيتْ	×	(ب 17) عمّا أُقاسي
(ب18) نأتْ	×	(ب18) نُبدي
(ب20) إذا عـرض القـومُ الحـديث	×	(ب20) أئـنّ كمـا أنّ المـريضَ

إذ تشير هذه التقابلات على مستوى الأفعال عن التفاعل النفسي ـ البنية العميقة ـ المباطن للبنية السطحية لتجسد البنيتان تلهّف الشاعر لـ(زينب)، وتألّمه البالغ لرحيلها. وتبدأ اللوحة الثانية من البيت الثالث والعشرين ومن خلالها يصوّر النص رحلة الشاعر إلى الممدوح، مع الإشارة منذ البداية إلى كرم الممدوح وتفاؤله بالإقدام عليه، ومن خلال أربعة ابيات (من ب 27 ـ 32) يذكر مشاق السّفر، ويتحدّث من خلال أبيات (33 – 42) عن سرعة الناقة وعدم تعبها وجرأتها البالغة في قطع المفازة ليلاً ونهاراً، ثم الوصول إلى الممدوح وإظهار حاجته بين يديه.

ويمكن تحديد الأفعال المُسندة إلى الحبيبة في رحيلها إلى ضربين؛ ضربٌ يدلّ على انتقالها من المكان وارتحالها عن الشاعر، وضرب يجعل الشاعر أشدّ تعلقاً بها كلّما ابتعدت، وفي الختام يصورّ اللوحة جمال (زينب) وحسنها، كما يرصد تعلّق الشاعر الشديد بها، وكلتا الحالتين تحدثان أثراً عميقاً في نفسية الشاعر، إذ بقدر ما تبتعد (زينب) وتستمر في قطيعته، يزداد الشاعر حسرة وحزناً، ولعلّ ما عمّق هذه العلاقة بين الحال والارتحال وبين الألم والأمل، تلك المراوحة التامّة في الأبيات حيث تبدو ذات الشاعر في حركة جدلية قلقة ورحيل مستمر بين الذكرى والواقع وبين الماضي والحاضر.

إنَّ أزمة الشاعر النفسية تستمر وفق نسق تصاعدي رافقه في النص تطوّر في الصُّور الشعرية من المشابهة إلى المبالغة ومن المبالغة إلى التّضاد:[1]

فماتَ بما يُرخّى لهُ منْ خناقه	ويحيي عُلُوقاً في الجبال فَينْشبُ
كشاكية من عينْها غَرْب قُرحة	تداوَى بما تَدَوّى عليه وتذْرَبُ
فلا مذهبٌ عنكُمُ له شطّ أودَنا	سواك، وفي الأرض العريضة مَذْهَبُ
على النّأي محزونٌ وفي القُرْب مَغرَمٌ	فيا كبداً أيّ الطريقين أركَبُ

وفي تصوير حالة الحزن على رحيل المحبوبة، قامت الصورة في البداية على مبدأ التوازي بين ارتحالها وبقائه هو، ليتدرّج في التعبير بعد ذلك إلى صورة تقوم على المبالغة في الفعل، فسيرها قابله سيرٌ أسرع، وهو سير الدمع المُنْهلّ، مع حصر الصورة شيئاً فشيئاً في هيئة أُحادية الجانب، وهو الشاعر وحده بآلامه وحيرته[2]:

إلى النّأي محزونٌ وفي القُرب مُغرَمٌ	فيا كبداً أيَّ الطريقين أركَبُ
يروحُ ويغدو واجداً ينْتحي الهوى	على رجلِ مصبورِ على الورْد أجْرَبُ
إذا عرض القومُ الحديثَ بذكرها	إئنُ كما أنَّ المريضُ المُوصَّبُ

بجانب الحركة الطاغية على مسار النَّص من خلال سيطرة البنية الفعلية،

---

(1) الديوان: 1/ 292 - 293.

(2) الديوان: 1/ 292 - 293.

يجد المتلقي أنَّ هناك حركة أخرى تنمو في قلب السكون، فإذا كانت الأسماء تحملُ دلالة الثبوت والسكون، فإنَّ جوهرَ الأسماء التي رافَقَتْ الأفعال في السياق تنبضُ بالحركة، فالرحيل والهجر هما في الحقيقة حركة وترحال من مكان إلى آخر، وكذلك الحال بالنسبة للفؤاد والعين، والنأي والقُرب والحبُّ والأجفان والمواعد، كلّها تنطوي على طبيعة حركية مستمرة، كلّها ألفاظ تحمل دلالات التغيير والتحوّل من حالة إلى أخرى.

وعندما يصل الشاعر إلى الممدوح يوظّف ما في اللغة من طاقة، للتعبير عن مكانة الملك في قلبه، وكيف أنّه قصده قصداً من غير تباطؤ ولا تهاون:[1]

ولمّا رأيتُ الناس تهوي قلوبُهم إلى مَلكٍ يُجْبى إليه الشمرّج

لقد صوّر النص السرعة البالغة في المسير إلى الخليفة بالفعل (هوى) - وهو سقوط الشيء[2] - لأنّ الشيء الساقط سريعُ الحركة.

إنّ هيمنة البنية الفعلية على مسار النصوص ليس أسلوباً طارئاً استثنائياً في خطاب بشار الشعري، بل هو أسلوب متّبع على المستوى الكلّي لخطابه الشعري:[3]

أ أحْزنكَ الألى ظعنوا فساروا أجلّ فالنَّومُ بعدهم غرارُ

إذا لاح الصَّوارُ ذكرتُ نُعمى وأذكرها إذا نفح الصَّوارُ

فمع الكثافة الفعلية في سياق البيتين اللذين هما مطلع القصيدة، نجد أنّ الأفعال نفسها تحمل شحنات قويّة للتجدّد والاستمرار (أ أحزنك، ساروا، لاح، ذكرت، نفح) ، ومع انطواء الأبنية الفعلية على حركات الأزمنة، فإنّها مشحونة أيضاً بطاقات الأمكنة والديمومة، حيث ارتحال الحبيبة وابتعادها المستمر، إذ الشاعر لا يبتديء مع حدث بكر، وإنّما مع حال تراكمت الأحداث فيها، ووصلت إلى حدّ التفجّر، لذلك جاءت عناصر المكان مدعّمة بنواة حركية خصبة، ففعلي (ظعنوا وساروا) فضلاً عن دلالتهما الزمنية ينطويان على بعدين مكانيين؛ مغادرة

---

[1] الديوان: 2/ 84، والشمرّج: فارسي معرَّب، وهو يوم دفع الخراج عند العجم، كانوا يستخرجون الخراج في السنة ثلاث مرات.

[2] لسان العرب: 167/15.

[3] الديوان: 3/ 247.

مكان قريب من الشاعر إلى مكان أبعد منه.

وفي وصف غادة جميلة؛ يقوم النص بالتقاط صورة الشمس في أجمل رصد تجليّاتها، ويوظّف ما في الأفعال من طاقة حركية لتصوير جمالها، وتجسيد حسنها:[1]

أتتني الشمسُ زائرة ولم تكُ تَبْرَحُ الفَلَكا

لقد شبهها بالشمس في الحسن ووضاءة الوجه والجمال الفاتن، ولم يكتف بهذا القدر حتّى لا توحي صورة الشمس بالركود والخمول والسكون، في وسط السماء، وقد أضاف إليها الاشراقة في حركة دائرية وهي تعكس نشاط المحبوبة وخفّتها.

وفي صورة رحيل منطوية على ثنائية ضدّية على مستوى الوصال والقطيعة (رحيل الشاعر من أجل الظفر بالوصال ورحيلها المؤدّي إلى القطيعة) يقول:[2]

فدنا ليلحق عَيْنَهُ بسرورها ودُنُوُّ من بَتَلَ الفؤاد سرورُ

حتَّى متى يُبقي لنفسك حبّه والمرء يصبرُ إنّه لصبور

البنية الأولى (دنا ليُلحق عينَهُ بسرورها) بنية فعلية تأتي للدلالة على القرب المكاني في السياق، وللرؤية الحسية القريبة، والبنية الثانية (حتّى متى يبقي لنفسك حُبَّهُ) بنية فعلية مفتوحة عبر استمرارية الفعل المضارع وعبر طبيعة السؤال (حتى متى؟)، ونظراً لاستمرارية الزمن، والبعد النفسي المتضمن في عملية السؤال، والوصول إلى القرار الحاسم في تلك اللحظة التي يتكلّم فيها، اكتفت الصورة ببنية فعلية واحدة مع التركيز على اللواصق الزمنية (حتى، متى). أمّا الفضاء المكاني فنظراً لطبيعة البُعد والتباعد وتثاقل الحركة وصرف الطاقة البدنية المتواصلة أثناء السير والمسير، اقتضت الدفقة الشعورية بنيتين فعليتين متجاوبتين (فدنا↔ليلحق) مع أداتي الربط (الفاء، ولام التعليل) وهما تحلّلان مواصلة السير وغاية المسير.

---

[1] الديوان: 4/ 122.

[2] الديوان: 3/ 165، والقصيدة تبدأ بذكر عبدة:

أهجرت عبدة أم عداك مسيرُ لا بلْ تُلِمُّ بأهلها وتدورُ

من تجلّيات هذا الاهتمام الحركي المتمثّل بهيمنة الأنساق الفعلية قوله:[1]

تجـردّت للإســلام تعّفـو سـبيلَه   وتعـري مطـاهُ لليَـوث الـضَّراغمُ

فمـن خـلال إيـراد ثلاثـة أفعـال، يـضفي الـنص علـى الـدين صـورة كـائن حـيّ، وسط كائنـات حيّـة سـريعة الحركة، شرسـة الطبـاع، كتوظيـف للحـركتين الطبيعيـة والفعلية جنباً إلى جنب بعض.

إنّ سـيطرة الـصيغ الفعليـة علـى مـسار نـصوص الـشعرية لـدى بشار بـن بـرد، والاهتمـام بالأفعـال المشحونة، ليـست عمليـة اعتباطيـة، بـل هـي اختيـارٌ واعٍ مـن الشاعر، ومن مقوِّمات أسلوبه الناضج، إذْ ينظر إلى "الأسـلوب علـى أنّـه اختيـارٌ واعٍ يسلّطه المؤلّف على ما توفّره اللغة من سعَةٍ وطاقات. وإلحـاح هـذا المنحـى علـى أنّ الأسلوب عمليّة واعية تقوم على اختيار يبلغ تمامه في إدراك صاحبه كلّ مقوماته الذي يُحدث خطّ الفصل بين التقديرات الفلسفية للأسلوب وتقديراته الموضوعيّة التجريبية" [2]. وانطلاقاً مـن أهميـة عمليـة الاختيـار في بلوغ الأسـلوب مرامـه "يُلحُّ كـثيرٌ مـن الأسـلوبيين علـى مبـدأ طاقـة الـشّحن في الخطـاب ونجاحهـا في إصـابة مكامن الحساسية المتأثرة لدى القـاريء المتقبِّـل"[3]لأنّ شـحنة المعنـى الـتي تحملـها بعض الكلمـات شـحنة تـدعو إلى الدهـشة حقّاً، وربمـا يظهـر ذلـك بوجـه خـاص في بعـض الأفعـال الكـثيرة الـشيوع والـذيوع، وإنّـه لّمـا ينـهض دلـيلاً قاطعـاً علـى أهميـة السياق والمقام في التبادل اللغوي[4] كما يتضح هذا الأمر في قوله الآتي بوضوح:[5]

دعـا بفـراق مـن تهـوى أبـانُ   ففـاض الـدّمع واحـترق الجنـانُ

إنّ (فاض) من الأفعال المشحونة الدالة على الماء المنهمر، والأمـر نفسه بالنسبة لفعل الاحتراق الذي يحمل دلالات الاحتراق والالتهاب والاحتكاك والغيض[6]، وهـذه

---

[1] الديوان: 4/ 171. المطا: الظهر، شبّه الدّين بدابة أهملها صاحبها، فأكل الأسود ظهرها.

[2] الأسلوبية والأسلوب: 74-75.

[3] م.ن: 84.

[4] ينظر دور الكلمة في اللغة: 131.

[5] الديوان: 4/ 201.

[6] ينظر معجم مقاييس اللغة: 2/43-44.

كلها دالات مشحونة بطاقات كبيرة، وفي الجمع بين فاض واحترق تقوية لطاقة الشّحن للفعلين، عبر تضادهما، لأنّ معرفة الإشارة لا تتمّ من خلال خصائصها الأساسية، وإنّما يتمّ ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات[1]، "ففكرة ما لا تكون واضحة إلاّ إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام المتضادات"[2].

ومن دائرة الأفعال المشحونة بطاقات دلالية كبيرة اختيار النص لفعل (طوى):[3]

- نطوي لذاك الزمان نصرفه   طيباً ونشفي به صدى الكمد
حتّى انطوى العيشُ عن مريرته   في صوت جارٍ حدا بنا غَرِد
- لَعَبتْ إليَّ تسومُني   لعبَ الشباب وقد طويتُهُ[4]

ففعل (طوى) يدلّ على سرعة مرور الزمن، وانقضاء الشباب، وهو فعل نقيض للنشر والتطويل، وبجانب الطاقة الدّلالية لهذا الفعل، فإنّه يكتنف أيضاً طاقة جمالية بالانطواء على صورة الاستدارة، وقد أورد غاستون باشلار كلام الشعراء والفنانين الذين رأوا فلسفة الوجود في صورة الاستدارة، على الرغم من تباين أزمنة حياتهم[5]، حتى توصّل إلى القول: "أنّ صورة الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك، وتسمح لنا أن نضفي دستوراً مبدئياً على ذواتنا، وأنْ نؤكّد وجودنا بحميمية في الداخل. لأنّ الوجود حين تعاش تجربته من الداخل، ويصبح خالياً من كل الملامح الخارجية فإنّه يكون مدوراً"[6].

هناك من الباحثين والمبدعين مَنْ تسند القوة الإيحائية للشعر إلى تضايفات بين الأصناف الصرفية أو إلى توازيات وتباينات تركيبية، وكان الشاعر الفرنسي

---

[1] الخطيئة والتكفير: 30.
[2] اللغة العليا: 184.
[3] الديوان: 3/ 7.
[4] الديوان: 2/ 24.
[5] راجع تمام كلامه في جماليات المكان: 255 ـ 257.
[6] جماليات المكان: 257.

المشهور (بودلير) يرى أنّ الفعل ملك الحركة الذي يعطي النّبض الأول للجملة. ويعود مؤلّف أزهار الشر عدّة مرّات إلى فكرة (السحر الإيحائي) الذي تمارسه اللغة عموماً واللغة الشعرية على وجه الخصوص إذ يعتقد أنّ في الكلمة وفي الفعل شيئاً مقدّساً يمنعنا من أن نجعل منه لعبة الصدفة[1]، وقد أدرك الشاعر هذا الجانب الحيوي في اللغة الشعرية، فانتبه إلى القوة الإيحائية لبعض الكلمات فوظفها في تشكيلاته الجمالية، وصوره الشعرية، كما نتلمّس ذلك في كلمة (الفتاة) التي انبثق جمالها في النص من دلالة الكثرة والغزارة في فعل (صبّ) وذلك في قوله:[2]

من فتاة صُبّ الجمال عليها في حديث كلذّة النشوان

بالاعتماد على الشحنة القوية لفعل (صبّ) قام الشاعر بتصوير الجمال الخارق للفتاة، فاكتفى بإيراد هذا الفعل من دون استطراد في ذكر أوصاف أخرى، وقد استعار الصبّ الذي حقيقته إفراغ الماء دفعة لإعطاء الكثير من الحسن، وهو فعل ذو كثافة دلالية لإبراز جميع أبعاد الجمال الذي تتمتّع به الفتاة.

المدار الثاني مدار الزمن الشعري:

يتناول هذا المدار الزمن الداخلي من خلال مستويات النصوص، وعبر تقصّي خطوط الأفعال في القصائد، تأسيساً على الأبنية الدالة على الماضي والمضارع والمستقبل التي تعدُ بنى لغوية دالّة على الزمن[3]، مع الاهتمام بالزمن النفسي بقدر ثقله الدّلالي في الأنساق الفعلية[4].

يحتلّ الماضي موقع الصدارة في خطاب بشار الشعري[5]، وهذا لا يعني تشبّث

---

[1] قضايا الشعرية: 80 ـ 81.

[2] الديوان: 4/ 213.

[3] يكاد يتفق معظم اللغويين على أن الفعل حَدَثٌ مقتَرن بالزمن، بالإضافة إلى من يجعل أسماء الأفعال كالفعل في وظيفته اللغوية وانطوائها على الزمن. ينظر الفعل زمانه وأبنيته: 34 ـ 47، والصيغ الزمنية في اللغة العربية: 25 ـ 26.

[4] وقد أشار الباحث إشارات متفرقة إلى أبعاد الزمن النفسي في المباحث السابقة.

[5] في الجزء الأول من الديوان، ورد الفعلُ الماضي ألفين وثلاث مئة وثلاثاً وخمسين مرة، والفعلُ المضارع ألفاً وسبعمئة وخمساً وستين مرة، والفعل الأمر مئة وتسعاً وتسعين مرة.

الشاعر بالزمن الماضي والذوبان فيه، بل إنّ الماضي ـ كما سيظهر ـ يمثل نقطة الارتكاز للانطلاق نحو الحاضر والمستقبل، فالأطلال ـ كأبرز ملمح للماضي ـ ووقوف الشاعر عليها، ليست تجسيداً لحضور الزمن المضيّ وحسب، بل إنّها تعبيرٌ عن حضور البادية بأبعادها المكانية والاجتماعية في الواقع العباسي كقائم راهن، لأنّها تجسد نقطة التحوّل من الماضي إلى المستقبل، وكمطابق صميمي للمستقبل المأمول.. فالتشبُث بالماضي الزاهر هو الطموح لإعادة إثباته من جديد، ومن ثمّ فهو نفي للانحدار أو التساقط القائم، شريطة أن يفهم الإثبات على أنه توكيد أو طموح لتحقيق ماهية الإزهرار المنطفيء، لاستعادة هذا الإزهرار بنسيجه، بلحمه ودمه، الذي كان عليه تماماً أي باستعادة مضمونه الجوهري[1] لأنّ الاستعادة بحدّ ذاتها تعني تجاوز تلك الأزمنة والدخول في لحظة آنية وبتجربة جديدة:[2]

سلّمْ على الدّار بذي تنْضَبِ	فشطِّ حوضى فلوى قَعْنَبِ
واستوقف الرّكب على رَسْمها	بلْ حُلّ بالرَّسم ولا ترْكبِ
طالبْ بسُعدى شجناً فائتاً	وهَلْ لما قد فات من مطلَبِ؟
وصاحب قد جُنَّ في صحَة	لا يشرَب التّرْياقَ من عقرَبِ
جاف عن البيض إذا ما غدا	لم يبْكِ في دارٍ ولم يَطربِ
صاديتُهُ عن مُرّ أخلاقه	بحُلْو أخْلاَقي ولم أشْغَبِ
حتّى إذا ألقى علينا الهوى	أظفارَهُ وارتاح في الملعبِ
أصفيتُه وُدّي وحدّثتُهُ	بالحقِّ عن سُعدى وعن زينبِ
أقولُ والعين بها غُصّةٌ	من عَبْرةٍ هاجَتْ ولم تسْكُبِ:
إن تذهب الدّارُ وسُكّانُها	فإنّ ما في القَلْب لم يذهبِ

يؤسّس الشاعر موقفه الآني من خلال هذه الوقفة التي تعيد له ماضيه السعيد، عَبْرَ مجموعة أفعال متتالية دالّة على الحاضر في الأسطر الثلاثة الأولى:

---

(1) مقالات في الشعر الجاهلي: 140.

(2) الديوان: 1/ 145 ـ 146.

سلِّم، استوقفْ، حُلّ، طالب، ثمّ يتدرج في عملية العودة إلى الوراء بالاعتماد على الفعل المضارع المنفي بـ (لم) للدّلالة على الماضي، وهذا التعبير عن الماضي يدلُ - من حيث القيمة البلاغية للتعبير - على أنَّ الماضي المجيد لم يمت وإنما هو حي يشكّل ذكرياته[1]، وهذا يدل على أنّ الشاعر يعيش في لحظته، ووعيه الشعري مرتبط به، على الرغم من وقوفه على الاطلال، حتى أوصلته النتيجة النهائية إلى عدم الملاينة للبكاء والتسليم الحزين لرحيل المحبوبة، لأنّ حبّه لها لم يرحل برحيلها، وهي معه ساكن في قلبه حيثما يكون:[2]

إنْ تذهب الدّارُ وسُكّانها　　　فإنَّ ما في القلب لم يذْهب

وهكذا يبدو أنّ الحاضر في رؤية الشاعر يثبت وجوده الفعلي، بل إنّ الذكريات نَفسَها من نشاط الحاضر لأنّ مسألة استرجاع الذكريات قد تتنوّر حين نولي مزيداً من الاهتمام باللحظة[3].

تعتمد بنى القصائد لدى بشار على علاقات زمنية متحولة، إذ تتنامى هذه العلاقات من خلال سلسلة دائرية من الثنائيات المتداخلة المتمَّمة بعضها لبعض؛ الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، ومن خلال شبكة الدوال الزمنية يقوم بشار بتنمية بنية نصوصه، ففي هذا الأنموذج الذي نتناوله، نجد أنّ إشارات الماضي تتحول في كثير من الأحيان إلى إشارات للحاضر والمستقبل عبر تداخله السريع مع فعل المضارع:[4]

1. راجَعتَ دينَكَ أمْ عنّتْ لك الذُكَرُ　　　أمْ بدا لك لا تصْحو ولا تقرُ

2. هي الشفا عَلقَتْ نفسي حبائلُها　　　إذْ لا يقيمُ ولا يبدو له سَفَرُ

3. يا ويحَ نفسي أراها كلّما ابنعثتْ　　　ألقى عليْها صُبابات الكرى القَدَرُ

5. بليت والشوق أبلاني تذكّره　　　منْ غادة بيتها دانٍ ومهتجرُ

---

[1] ينظر جماليات القصيدة المعاصرة: 102.
[2] الديوان: 1/ 146.
[3] جدلية الزمن: 62.
[4] الديوان:3/158.

6.هيفـاءُ مُقبلـةً عجـزاءُ مُـدْبِرَةً   لم تُجْفَ طولاً ولا أزرَى بها القصَرُ

7.غرَّاءُ كالقَمَر المشهور حين بَدَتْ   لا بل بدا مثْلها حين استَوى القمـرُ

8.لمّـا رأيـتُ الهـوى يَـبْرِي بِمُدْيَتِـه   لحْمـي وحلّـأني الـزوّارُ والـسَّمَرُ

9.أصـبحتُ كالحـائم الحــرّان   لم يقْض وِرْداً ولا يُرجى له صَدَرُ

10. يـرى الـشفاء وأهـوالاً تروِّعُـهُ   دون الـشِّفاء فـلا يـأتي ولا يَـذرُ

منذ حركتها الأولى تفجِّرُ القصيدة رؤيا التحوّل الجوهري في الزمن، إذْ تبدأ بالفعل (راجع) ذلك أنّ هذه الصيغة الماضية بوساطة أم المعادلة المتخلّلة بين ثلاث صيغ متتالية للماضي ثمّ الاتصال المباشر في حدود البيت الأول نفسه بفعلين مضارعين، جعل من الصيغة الماضية لا تقتصر على الزمن الماضي في السياق الشعري، وإنّما تحمل أيضاً دلالة الحاضر، لأنّ المراجعة عملية تبدأ من اللحظة الحاضرة - وقت السؤال - ثم العودة إلى الماضي، وعملية المراجعة من حبه لها ينفيها نقيضها المطلق، وهو عدم الصحو والإفاقة (أم بدا لك لا تصحو ولا تقرُ) وقد أكّد النص نزعته نحو الاستمرارية والحضور أكثر عبر الانتقال السريع إلى صيغة زمن الحاضر في جملتي (لا تصحو ولا تقر) مع توالي أفعال المضارع في الأبيات الآتية، وقد جسّد البيت عملية التحوّل الزمني المتمثّل في الاستمرارية، فالماضي ليس خطّاً منقطعاً، بل هو انغراس لزمن جديد يحاول الاستمرار والاندفاع وصولاً إلى اللحظة الحاضرة، ويتعمّق حسّ الاستمرارية والحضور الكلي للزمن في البيت الثالث الذي ينقل الحركة من مستوى الخفاء النسبي إلى مستوى التجلّي الصريح: (يا ويحَ نفسي أراها كلّما انبعثتْ) وقد خلقت رؤيته هذه انفتاحاً على صعيد داخلي صرف، وعلى صعيد الزمن الحاضر والآني، لأنّ الرؤية هي انفتاح وكشف للمغلق اللامرئي. وفي البيت الثامن والتاسع يبلغ التواشج بين الماضي والحاضر قمّته، تمهيداً للتركيز على الزمن الآني:

8. لمـا رأيـتُ الهـوى يَـبْرِي بِمُدْيَتِـه   لحْمـي وحَلأنـي الـزوّارُ والـسَّمَرُ

9. أصبحتُ كالحائم الحرّ ان مُحْتَسباً   لم يقْض وِرْداً ولا يُرجى له صَدَرُ

فهو كان ولا يزال يرى أن هواه قاتله، ويظهر ذلك من خلال أداة لمّا التي تفيد

النفي في الماضي متصلاً بالحال[1]، (لمّا رأيت) لقطيعة عبدة له، وتستمر القطيعة حتّى يجد نفسه في برهة الحاضر طريداً ليس له أنيس ومأوى، وهذا الهاجس يسيطر على فضاء النّص حتّى النهاية ولا يستطيع الانفلات منه، وهو يعترف بهذا الموقف في الزمن الحاضر بشكل جلي وفي صياغة حالية دون المراوغة وعدم التصريح:

يرى الشفاء وأهوالاً تروّعهُ   دون الشّفاء فلا يأتي ولا يَذرُ

يرجو عبيدة يوماً أن تجود لهُ   وإنْ تطاول ما يرجو وينتظرُ

وتعتمدُ صورةُ الزمن في شعر بشار –في حالات كثيرة– على التداخل النفسي، وليس على التتابع التأريخي، وهذا تكنيك أسلوبي يشبه طريقة الاسترجاع – Flash Back في القصة، فتجدُ الشاعر يسترجع الماضي في الحاضر أو يتحدثُ عن مستقبل بعيد بلهجة الماضي المنتهى منه، لخلق نوع من المفارقة بين ماضيه وحاضره:[2]

ما ردّ سلوَتَهُ إلى إطرابه   حتّى ارعوى وحدا الصِّبا بركابه

ربط النص السّلو بما كان يجده الشاعر من الإطراب، ثمّ لم يلبث أن ارعوى فهو يقصد من النفي والغاية تقصير مدّة السّلو:[3]

إن كان ليس به الجنونُ فإنّما   لَعِبَ الرُّقاة بقلبه أو ما به

أ إلى (عُبيدة) شوقُهُ ونزاعهُ؟   إنَّ المُحبَّ معذَّبٌ بحبابه

مازال مُذ زال الغزالُ منَقّباً   بطريفة منْ عينيه ونقابه

يصوّر النص المخاطب وهو يحاول جاهداً أنْ تجد نفسه ويشخّص حالته، أبه جنون؟، ثمّ يستذكر إنه كان ولا يزال قلبهُ متعلّقاً بعبدة، المسألة هي عبدة ولا شيء سواها لا الجنون ولا سحر السّحرة:[4]

---

(1) ينظر معاني النحو:4/566 . تقوم لمّا بنفي الفعل المضارع وجزمه وقلب زمنه إلى المضي المتصل بالحال، وأنّ المنفي بـ(لمّا) لايكون إلاّ متصلاً بزمن المتكلم.

(2) الديوان: 1/ 278، الطرب: خفّة تعتري عند شدّة الفرح أو الحُزن والهمّ وقيل حُلول الفرح وذهابُ الحُزن. ينظر اللسان: 8/135.

(3) الديوان: 1/ 279.

(4) الديوان: 1/ 279 ـ 280.

إنْ قيل: من حَلَب الصِّبا لفؤاده؟ فاذكرُ عبيدة ليست من حُلاَّبه

شخصٌ برؤيته مُناهُ وهمُّهُ وحديثُهُ في جِدّه ولعابه

لو متُّ ثمّ سَقَيتَني برُضابه رجَعَتْ حياةُ جَنازتي برُضابه

إنْ خُطَّ قبْري نائياً عن بيته فاجْعَلْ حَنوطي من دُقاق تُرابه

يتراوح الخطاب بين الماضي والحال عبر الأفعال الدالة على الحاضر: فاذكر، اجعل، حَلَب، سقيتني، رجع، خطّ، مع غلبة للأفعال الدالة على الماضي، لأنّ الاسترجاع والاستذكار عملية تقضي العودة إلى الوراء، فالخطّ الزمني للخطاب لا يتقدّم وإنّما يرجع إلى الخلف للمّ أشتات ذكريات مبعثرة، يحتاج إلى طاقة دلالية أكبر.

ويعتمد الزمن النفسي وكنهه في خطاب بشار الشعري على الحالة النفسية، والتجربة الشعورية التي يمرّ بها الشاعر، إذ يصوِّر بشار الزمن منْ خلال معاناته النفسية انطلاقاً من حالات المدِّ والجزْر التي تشهدها شطآن الحبِّ، وحالاته الشعورية، سروراً أم حزناً، وفي هذا المنحى تجد أنّه يعيش في اللحظة ويرصِّد تقلباته النفسية فيها، وهي ـ اللحظة ـ الوجود الذي يثقل كاهله:[1]

طال هذا الليلُ بلْ طال السَّهَرْ ولقد أعرف ليلي بالقصَر

لم يطُلْ حتى جفاني شادنٌ ناعمُ الأطراف فتَّانُ النظرْ

ليَ في القلب منه لوعةٌ ملكَتْ قلبي وسمْعي والبصَرْ

وكأنّ الهمّ شخصٌ ماثلٌ كلّما أبْصرَه النَّومُ نَفَرْ

إنّه يقدّم لصورته العلل ثمّ يبني النتائج عليها، فقد تحدّث عن طول اللّيل ثم أسرع فنفى هذا الطول، وأثبت القصر ثمّ هو ينفي الطول مرّةً أخرى في البيت الثاني ويثبته معلّلاً السبب في كونه بدا طويلاً، ثمّ يذكر الأثر الذي ترتب على طول اللّيل والسّهَر، فقد شخّص الهم أمامه وبات يتخيّله كلّما حاول الإغفاء، وهذا التنقلُ في الإثبات والنّفي وذكر العلل وترتيب النتائج، يجعل الذهن في حركة دائبة

[1] الديوان: 4/ 49.

مستمرة[1]. وهو يقرّر هذا بوضوح، بأنّ طول اللّيل وقصره يبقيان كعادتهما، ولكنّ المهموم هو الّذي يعتقد هذا الطول بسبب ما يعانيه من همّ وقلق، ومن ثمّ "فاللّيلُ عند بشار له نهاية في الحقيقة متحرِّك باستمرار وإنّ تخيّله المهموم ثابتاً لا حركة فيه"[2]على نحو قوله:[3]

خليليّ ما بالُ الدُّجى ليس يبرحُ؟	وما بالُ ضوء الصّبح لا يتوضّح؟
أضلّ الصباحُ المستنيرُ سبيلَهُ	أم الدهرُ ليلٌ كلّهُ ليس يبرحُ
وطال عليّ اللّيل حتّى كأنّه	بليلين موصولٌ فما يتزحزحُ
كأنّ الدُّجى زادتْ وما زادت الدّجى	ولكنْ أطال الليل همٌّ مُبرّحُ

وقد يتمنّى الشاعر عدم زوال اللّيل ويرجو استمراره، كنقيض لصور الشّكاية من طول اللّيل ووقوف الزمن، ويبرز هذا الجانب بوضوح في نظرته الذاتية إلى الزّمن، ورؤيته النفسية تجاهه، وتعدّ هذه النظرة النفسية حالة راسخة في وعيه ولا وعيه الشعري، قبل أن تكون تقانة تعبيرية في أسلوبه الفني:[4]

في مجلسٍ رَقَدَتْ غوائلُهُ	وصَلَتْ به الإبريقَ والقَدَحا
تردُ السّرائر ثمّ تُصدرُها	تحت الظّلام ولا تُرى كشحا
حتّى إذا انكشفتْ دُجُنّتَهُ	وتنبّه العصفورُ أو صَدَحا
طَرَدَ الصباح لعاشقٍ غزلٍ	يهوَى جنوحَ اللّيلي إنْ جَنَحا

ومع تداخل زمن الذات تتداخل العلاقة المكانية في النص، وترتبط بالزمن، فتتآلف معه، وتمتدّ إلى إطار أوسع في انسجام زمكاني ـ في مجلسٍ ـ تحت الظلام ـ مع استمرارية التراوح بين زمن الماضي:(طرد الصباح) وزمن الحاضر (يهوي جنوح الليل).

---

[1] ينظر الصورة في شعر بشار بن برد : 267.
[2] م. ن: 234.
[3] الديوان: 2/ 104 ـ 105.
[4] الديوان: 2/ 103 ـ 104، كما أن قصائد : 1/ 348، و2/107، و2/121، و2/117، و3/135، و2/170، و2/145، و3/89، و1/236، تُجسِّدُ بعد الزمن النفسي ونظرته إلى طول الزمن وقصره.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي والمعجمي



يعدُّ التركيب الأدبي نظاماً فنياً متكاملاً، معتمداً على النظام اللغوي بإمكاناته الواسعة، وهو الذي يقدّم للمبدع احتمالات الأوضاع الكلامية التي يرتبط بعضها ببعض في وحدة من المعاني والأفكار التي لا تتمثّل إلاّ في الذهن، لأنّ اللغة تجري مجرى العلامات والسّمات، ولا معنى للعلامة والسّمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه[1]، وإذا أراد الدارس أن يدرك حقيقة العمل الأدبي، فعليه أن ينظر إلى التراكيب في علاقاتها بهذه العلامات من جهة، ثمّ في علاقاتها الداخلية بالإمكانات النحوية من جهة أخرى[2]. والأسلوبية ترى في التراكيب عنصراً بنائياً يقوم بتحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معيّن، لأنّها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين، سواء أكانوا متزامنين له أم لا[3].

إنّ شعرية الكلمات تعتمد على السياق؛ فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي، وإنّما تحمل هالة من المعاني، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت، أو بالمعنى أو بالاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها وتنفيها[4]. ومن أجل ما سبق ذكره آثر الباحث دراسة المستويين المعجمي والتركيبي ضمن فصل واحد لإبراز أهمية السياق في بنية الخطاب الشعري لدى بشار، ولإلقاء الضوء على المفردة المعجمية المعتمدة لدى الشاعر والتي تمتلك قدرة إشعاع تضيء بقية الكلمات الأضعف منها إذ تقرر أبرز النظريات الدلالية الحديثة بأنّ طاقة التعبير ـ وبها تحدّد اللغة ـ مزدوجة في ذاتها فمنها جدولٌ تصريحي، ومنها جدول إيحائي؛ أمّا الأول فيستمدّ قدرته الإخبارية من الدّلالات الذاتية للرصيد اللغوي مجتمعاً، وأمّا الثاني فيستمدّها من الدلالات السياقية التي تحملها اللغة بكثافات متنوعة عبر اختراقاتها لطبقات التأريخ ومنازل المجتمع[5].

ويتمّ تناول هذا الفصل من خلال مجموعة آليات أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري لدى بشار، مثل الاختيار، والثنائيات الضدية، والانزياح، والأساليب الطلبية.

---

(1) ينظر أسرار البلاغة: 376.

(2) ينظر البلاغة والأسلوبية: 46 ـ 47.

(3) م. ن: 145.

(4) نظرية الأدب: 223 ـ 225.

(5) الأسلوبية والأسلوب: 94 ـ 95.

أولاً: الاختيار (التناسب):

عرّف ماروزو الأسلوب بأنّه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها، وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يمتاز بنفسه[1]. إذ يؤكّد سيبتزر – وهو أحد روّد الأسلوبية– "أنّ الأسلوب إنّما هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة، وهو موقفٌ يتخذه المستعمل للغة ـ كتابة أو مشافهة ـ ممّا تعرضه عليه من وسائل، و(فابيلانتز) يدقّق هذا التصوّر التجريبي فيقرِّر أنّ الأسلوب ينطوي على تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة محدّدة من لحظات الاستعمال"[2]فالاختيار وفق هذا التصوّر هو عقدٌ من الوعي المشترك بين الباث والمتلقي أو المخاطِب والمخاطَب في جهاز التخاطب عامة "فإذا استشف الباحث مقوّمات هذا التيار الموضوعي في تحديد الأسلوب اعتماداً على المخاطَب، فسوف يتبين أن التسليم بفرضية الاختيار لا يستقيم إلاّ إذا سلّم معها بمبدأين آخرين لهما ـ أصولياً ـ وهما: دوافع الاختيار ووظائفه، فالباث للرسالة الألسنية لاشكّ يستجيب ـ وهو يتصرّف في طاقات اللغة وسعة معاولها ـ لمنبّهات تشدّه برباط عضوي إلى إرضاء مقتضياتها في الشّحن والإبلاغ"[3]، فينطبع النص بالهواجس العاطفية للمبدع، فيؤثر في جمهور المتلقين. وتعدّ التعبيرات المجازية من أوسع أبواب الاختيار أمام الشاعر أو الكاتب، فالكلمة عند الشاعر ليست (علامة) وليست عاكساً شفافاً بل هي (رمز) قيمتها في ذاتها مثلما أنّ قيمتها في القدرة على التمثيل[4].

من الألفاظ التي يعتمد عليها بشار في نصوصه الشعرية كاختيار أسلوبي لأداء الوظيفة الإبلاغية، لفظا الكفّ والدرّ أو (حلب)، إذ إنّ ارتباطات هذين اللفظين تأخذ مكانها ـ في أغلب الأحوال ـ في سياقات العطاء والنّماء، سواء أكان عطاء مادياً أم معنوياً، وإذا كان هذان الدّالان يمتلكان طبيعة شمولية قبل التعامل معهما، فإنّ تدخُّل المبدع بالاختيار والتوزيع ينقلهما من الشمولية إلى الذاتية، لاكتسابهما منه بعضاً من تعارضاته وتوافقاته، ولأنّ المبدع بفضل إمكانياته

---

(1) م.ن: 83.
(2) الأسلوبية والأسلوب: 76.
(3) م.ن: 76 ـ 77.
(4) نظرية الأدب: 112.

الخاصة يستطيع أن ينتج أبنية أدبية اعتماداً على السّياق والموقف[1] فمن دائرة العطاء المادي:[2]

- ومالـــت كـــفُ ســـاقينا بـــإبريق إلى طـــاس
- وربّمـــا زرتُ أخـــاً ماجـــداً تـــشقى بكفّيـــه الـــدّنانيرُ[3]
- وما خيرُ كفّ أمسك الغُلّ أختها وما خيرُ سيفٍ لم يؤيّدْ بقائم[4]
- فاحلُب لَبونَك إبساساً وتمريةً لا يقطع الدَّرُّ إلاّ عيُّ مُحتلب[5]
- تُعطي الغريزةُ دَرّها فإذا أبتْ كانتْ ملامتُها على الحَلاّب[6]

وفي دائرة العطاء المعنوي:

- جانبـتُ شـيئاً أحـبُ رؤيتـه لله درّي أهـوى وأجتنـبُ[7]
فارْضَـي بأشـباه مـا عملـت بنـا لكـلّ نفـسٍ مـن كفّهـا حَلَـبُ
- أدرّ لـسُعْدى عـن لبـان مـودّتي صـفاءً وإنْ همـتْ لنـا بجمـود[8]
- فجاءت على خوف كأنّ فؤادها جناحُ السُّمانى يرعوي ويحيدُ[9]
- فأعطيتُها كفَّ الصفاء فأعرضتْ ثقيلـة أدْعـاص الـروادف رودُ
- تـدرُ لـه أخْـلافُ درّ غزيـرةً ودرّت لنا كفّاه من نائلِ تجري[10]

---

(1) ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 109.
(2) الديوان: 4/86.
(3) الديوان: 3/194
(4) الديوان: 4/ 173.
(5) الديوان: 1/ 265.
(6) الديوان: 1/ 163.
(7) الديوان: 1/ 189 ـ 192.
(8) الديوان: 2/ 157.
(9) الديوان: 2/ 163. (أدعاص): جمع دِعْص، وهو الكثيب الصغير من الرمل، و(الرود) مخفف رُوْد الشابة الناعمة الحسنة. ينظر اللسان 4/ 354، و5/365.
(10) الديوان: 3/ 289.

- هنـاك أمـرؤٌ إنّ النّـوال لمـن دنـا لـه عَطَـنٌ سـهْلَ وكـفٌ تَحَلّـبُ[1]

- إنْ قيل: مـن حلـب الصِّبا لفـؤاده فـاذكر عُبيـدةَ لـيس مـن حُلاّبـه[2]

- وحَلَبَـتْ كفّـي لقـوم حلّبـا فلـم أرشِّـحْ لعـشير ضَـبّاً[3]

تنطلق النصوص من الطبيعة، وتستعير مفرداتها، لتشكّل منها قيماً جمالية وفكرية جديدة، وكانت الطبيعة ولم تزلْ ـ وكما هي فعّالة في رؤيا بشار ـ نبعاً للرموز والأساطير لا نهاية له. لقد احتضنت منذ البدء الفعل الإنساني، تثيره وتنمِّيه، وتحاوره، كانت بعبارة أخرى رمزاً لتشوقه إلى البعيد والسامي والمطلق[4]إذ ينغرس كلّ ثقافة وجودها داخل الطبيعة التي تنتمي إليها، وتقوي بعض جوانبها لكي تشكل فروقها الخاصّة المميّزة[5]، فالأديب المتمكّن هو الذي يصدر في أدبه عن إحساس محلّي من جهة، وعن إحساس إنساني أو حتَّى عن إحساس وجودي من جهة أخرى. إنّه الشخص الذي يحسُّ بالالتصاق المباشر بالبيئة التي نشأ فيها وترعرع، لذلك نجد أنّ طبيعة الحياة البدوية التي قضاها بشار في طفولته وشبابه مع بني عقيل[6]، تركت طابعها على أسلوبه وبنية صوره الشعرية، فنظراً لكون الإبل وتربيتها والبحث عن الكلأ والمرعى شاغلهم الأكبر، ولكون لبنها ولحمها قوتهم الأساس، يوظف الشاعر التكرار المتعدّد للفظّي (الدرّ والكف) في كثير من نصوصه الشعرية[7]؛ وهما يأخذان ثقلهما الدّلالي من خلال رصيدهما التأريخي

---

[1] الديوان: 1/ 300.

[2] الديوان: 1/ 279.

[3] الديوان: 1/ 137. وينظر الديوان: 1/ 183، 1/169، 1/ 329، 1/ 325، 2/88، 2/89، 2/ 109، 2/107، 3/ 19، 3/125، 3/202، 3/135، 4/124، 4/164.

[4] في حداثة النص الشعري: 62.

[5] اللغة العليا: 168.

[6] ينظر الأغاني: 3/ 135 ـ 150.

[7] ثمّة مقومات أو عناصر وجدانية تتعلّق بالخوف أو الإحباط أو الأمل والحبِّ أو غير ذلك من مواقف عاطفية تُجاه الناس والأشياء والمواقف، يكون الأديب قد اكتسبها منذ نعومة أظفاره. فتلك الخبرات المنسيّة والمكبوتة تشكل آليات في حياة الأديب، فهو مسيّر في إنتاجه الأدبي في ضوء تلك المكتسبات الوجدانية التي ترسبت في أعماقه وصار من لحم كيانه النفسي، ولعل الأديب يعبِّر عن تلك الخبرات المكبوتة أو التأثيرات البعيدة عندما يقوم بإسقاطها على

وما بثه الشاعر فيهما من حياة نابضة، فقد تحوّلا في السياق الشعري إلى رمز للنّماء والانفتاح والعطاء. وهذا التكرار المترابط المتعدّد يندرج تحت ما أسماه الباحثون الألمان أسلوب (الحافز والكلمة) وهو افتراض يقوم على الموازاة بين السّمات الأسلوبية وعناصر المضمون[1]، لأنّ هذه السِّمة الأسلوبية هي التي "وضعت في أيدينا مفتاحاً للحركة المتسلّطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيؤها بحيث نطّلع عليها"[2].

تأتي الأسماء وعلى وجه الخصوص أسماء العلم ضمن دائرة الاختيار الاسلوبي، وهي تحتلّ مساحة كبيرة في رقعة النصوص الشعرية لدى بشار، وهي - أي الأسماء - تنطوي على بعدين متضادين في آن واحد، وهما التحديد والشمولية، والتحديد - كما تبين الكلمة - عبارة عن ضبط الحدود أي تميز شيء عن مجموع أشياء وفصله عنها؛ وبعبارة في منتهى البساطة أن نعيِّن بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدّة أشياء[3]، فالأسماء مثل (النّبي - المسجد - أبو مسلم..) محدّدة من تلقاء نفسها لأنّها تشير إلى شخص أو مكان بعينه، فعندما يقول بشار في التعبير عن أحقية العباسيين بالخلافة:[4]

دمُ النّبي مشوبٌ في دمائهم كما يُخالطُ ماءَ المُزْنة الضَرَبُ

يُعرف تلقائياً من هو المقصود بلفظ (النبي) لمعايشة هذا اللفظ إلى هذا اليوم لبقاء الإسلام حياً بين أمم كثيرة كدين تعتنقه هذه الشعوب والأمم، وعلى وجه الخصوص الأمة العربية التي نزل الوحي بلغتها، وهناك عاملان آخران يزيد أحدهما من تحديد الاسم والآخر يتعدّى به إلى التأريخ نحو الجدل الفكري والصراع السياسي العسكري حول تقليد أمور الخلافة؛ يتمثل العامل الأول في

الشخصيات التي يعرض لها في قصصه أو شعره أو نثره، وتكون أحداثه الشعرية أو القصصية مشحونة بتلك التأثيرات الماضية ينظر: سايكولوجية الإبداع: 183.

[1] نظرية الأدب: 22.

[2] قضايا الشعر المعاصر: 196.

[3] بنية اللغة الشعرية: 150-155.

[4] الديوان: 1/ 237.

لفظ النبي نفسه لأنّه اسم مطابق تماماً على المسمّى وهو الرسول محمد (صلّى الله عليه وسلّم) الذي أوحى إليه الله، وهو دال خاص على مدلول معيّن. أمّا العامل الثاني فهو الضمير (هم) العائد إلى العباسيين، وما يحمل هذا الاسم من دلالة النّسب العرقي والسياسي، فجاء اسم النّبي ليكون حَلَقة الوصْل بين الماضي والحاضر، إذ وظّف الشاعر الرصيد التأريخي لخدمة غرضه. بيد أنّ قياس السياق بهذه اللغة كان سيقتضي عدداً من الكلمات تنوء تحت ثقلها طاقة الذاكرة، ومن أجل هذا مالت اللغة وخاصة اللغة الفنّية إلى قصر الأسماء على عدد قليل من الأشياء المعروفة (من أشخاص وأماكن..)، وبالنسبة للأشياء الأخرى فقد كان من قبيل الاقتصاد تجميعها في أصناف، وذلك بحسب خصائصها المشتركة مع عدم إطلاق الأسماء إلاّ على هذه الأصناف. فبمجرّد إيراد الحديث عن جزء فحسب من هذه الأصناف أو عن نوع أو عن فرد منها، ينبغي احتساب إجراء لغوي خاص لكي يضطلع بمهمة التحديد. وهذا الإجراء الذي هو التحديد يكمن في إضافة كلمة أو عدّة كلمات إلى اسم الجنس، هذه الكلمات المضافة هي محدّدات، وتتوفّر اللغة على فئة من الكلمات تسند إليها على وجه الخصوص مهمة التحديد، وهي تتمثل في الصفات المحدِّدة (الإشارية والتملكية والتنكيرية والعددية). ومثل هذه الصفات لا تضيف أية صفة جديدة إلى الكلمة الموصوفة[1]؛ فأسماء مثل (سلمى وأبجَر والليل واللّوى) في قول بشار:[2]

- لله (سلمى) حبّها ناصبُ   وأنا لا زوج ولا خاطبُ

لو كنتُ ذا أو ذاك يومَ اللّوى   أدّى إليَّ الحلبُ الحالبُ

- أأبجَرُ هل لهذا الليل صبْحُ؟   وهل بوصال من أحببتُ نصْحُ؟[3]

لم يحدث لها أيّ ثراء للفهم، لأنّ دور الصفات المحدِّدة لا يتجاور تحديد المرجع الدّلالي، إذ يقتصر دورها على تحديد الامتداد الدّلالي، بعكس الخبر في الأنموذج الأول (أنا لا زوجٌ ولا خاطبُ) الذي أثرى الفهم للمسند إليه (أنا)، وكذلك

---

[1] ينظر بنية اللغة الشعرية: 130 ـ 132.

[2] الديوان: 1/ 225.

[3] الديوان: 2/ 145.

الحال بالنسبة للخبر في الأنموذج الثاني (هل لهذا اللّيل صبحُ) فإنّ الخبر يثري الفهم للمسند إليه (اللّيل) في حين أن الصفة الإشارية تقوم فقط بتحديد المرجع الذي يتعلق به المسند[1].

يميّز بعضُ علماء اللغة مثل (بالي) بين وظيفيتين مختلفتين للصفات المحدِّدة: تعيين الكمِّ من جهة، ثمّ تعين المكان والكمِّ معاً من جهة أخرى، كما سيتّضح من خلال هذه الأمثلة:[2]

أ)

- أيّـام سـلطاننُا مـرٌّ مذاقتـهُ	والمالُ مستُنجزٌ والعيشُ مُعتذرُ
لو طالعتْ من ثلاث المصر واحدةٌ	معمَّرين على السّراء ما عُمروا[3]
هنّ الثلاثُ اللّواتي لو نَفَحْتَ بها	أبناءَ عاد على علاّتهم دَمروا
- غدا بثلاث ما ينامُ رقيبها	وأبقى ثلاثاً ما لهُنَّ رقيبُ[4]
- خودٌ إذا انتقَبتْ سبتكَ بنظرة	وأغرٌّ أبلجَ غيرَ ذات نقاب[5]
- وترمي عقيلٌ كلّ عينٍ وجبهة	وتنتظمُ الأبدانُ حيث احْزَألّت[6]

ب)

ومقام الأكراد في شفق الصُّبـ	ـح على ركنها قيامَ النّسور[7]
بتُّ ليلي أذبُ عنْ وجهه النّو	مَ وما بي إلاّ انجزالُ العقير[8]

---

[1] ينظر بنية اللغة الشعرية: 132.

[2] الديوان: 3/ 173.

[3] المصر: المراد بالمصر في السياق البصرة، وثلاث المصر هي المذكورة في البيت قبل هذه الأبيات، وأضافته إلى المصر لإنّه مكان الفتاة المخاطبة. [ينظر هامش الديوان: 3/ 173].

[4] الديوان: 1/ 182.

[5] الديوان: 1/ 216.

[6] الديوان: 2/ 12.

[7] الديوان: 3/209.

[8] الديوان: 3/207.

فتلـك الـتي نـصّحي لهـا ومـودّتي وقبض مالي طاريـ بعد تالدي[1]

فإنّ لفظ العدد (الثلاث ـ الواحد) وصفة التنكير (خُودٌ ـ عقيلٌ ـ نظرة) في الأنمـوذج (أ) يقفـان عنـد تعـيين الكـمّ، في حـين إنّ صـفات التملّـك والإشـارة في الأنمـوذج (ب) (مقـام الأكـراد ـ ليلـي ـ تلـك التّـي..) تعـيّن الكـمّ والمكـان في الآن نفسه[2]. مع العلم أنّ الوظيفة التحديدية ليست قصراً على هذه الصفات فقط، بل يمكن أنْ تتحقق في أشكال أخرى، كاسم الموصول والنعت:[3]

(ج)

- متى تعرف الدَّارَ الـتي بـان أهلُهـا (بسُعدى) فإنّ الدَّمع منك قريبُ
- ألا حيِّ ذا البيت الذي لستُ نـاظراً إلى أهله إلاَّ بكَيّتُ إلى صَحْبي[4]

(د)

- وانــحُ الغــداة علــى مقابلــهم لخليلــك المــشغوف إنْ طَلبــا[5]
- لقـد زادنــي مـا تعلمـين صـبابة إليـك فللقلـب الحـزين وجيـبُ[6]

فقد حدّد الشاعر (الدار والبيت) في الأنموذج (ج) باسم الموصول، وحدّد نوع (الخليل والقلب) بالنّعت: (المشغوف والحزين) في النموذج (د).

إنّ الطاقة التصويرية للمحوّلات: (الضمائر ـ أسماء العلم ـ والصفات المحددة) تُوظّف في السياق لتحويل المجهول إلى المعلوم[7] وفق طبيعة اللغة الشعرية وطاقتها الإيحائية، بأقصر السبل:[8]

---

(1) الديوان: 3/ 77.
(2) ينظر بنية اللغة الشعرية: 132.
(3) الديوان: 1/ 184.
(4) الديوان: 1/ 178.
(5) الديوان: 1/175.
(6) الديوان: 1/ 178.
(7) ينظر اللغة العليا: 105 ـ 106.
(8) الديوان: 3/ 70 ـ 71. (منزل متأبد): متوحش و(الوِشام): آثار الديار، و(حوضى): موضع.

أشـــاقك مغْنـــى منـــزلِ متأبِّـــد — وفحـوى حـديث البـاكر المتعهِّـد

وشـامٌ بحوضـى مـا يَـريمُ كأنّـه — حقـائقُ وشْـم أو وُشُـومٌ علـى يـد

كـأنّ الحمـام الـوُرْقَ في الـدّار وُقّعاً — مـآتمُ ثَكلـى مـن بـواكِ وعُـوَّد

ذكـرتُ بهـا مـشْيَ الـثّلاث فعـادني — جديدُ الهوى والموتُ في المتجدِّد

فبعد أن أضفى النص المسْحة الواقعية على الطّلل عبر المسمّيات الواقعية للأمكنة (منزل - وشام - حوضى)، أراد أنْ يزيد في هذه الواقعية عبر إيلاج العنصر الزّمني المرتبط بالمحدِّد الوصفي (العدد) وبمقتضى كون المشي محصياً ومتعيناً (ذكرتُ مشي الثلاث ⇔ فعادني جديدُ الهوى)، فإنّ الإيهام بالواقعية يتعمّق أكثر في النص، ومن خلال هذا الإيهام دخل الشاعر ثانية في الزمن وعالم الذكريات.

أمّا البعد الآخر للاسم وهو **الشمولية**، إذ إنّ الاستخدام البسيط للاسم ذاته يمكن أن يكون موضوعاً لاستراتيجية تصويرية، فاسم العلم أنموذج للمطابقة المثالية على شرط أن يكون المرجع، وهو المسمّى، معروفاً من المخاطَب، ونتيجةً لغياب ذلك في اللغة المكتوبة فإنّ هذا البعد الشمولي يحتاج إلى سياق تقديمي، كما هي الحال في الرواية الكلاسيكية حيث يأتي اسم الشخصية في بداية عناصر المضمون فإذا لم يكن المرجع معروفاً (بسمة معينة) فإنّه لا يستطيع، من ثمّ، أن يكون مقابلاً لشيء معروف (بسمة أخرى) ومن هنا فاسم العلم الذي يتلبّس هذه الحالة ليس له مقابل ولا مضاد ومن ثمّ يتمتع بالشمولية[1]. وفي هذه الحالة يكون السياق مقصراً في الأداء، لأنّ الوصف منعدم، والاسم بسبب ذلك لا يسمّي أحداً:[2]

أصفراءُ ما في العَيْش بَعْدَك مَرغَبُ — ولا للصَّبي ملهىً فـألهو وألْعبُ

أصـفراءُ إنْ أهلـكْ فأنـت قتلـتني — وإنْ طال بي سُقْمٌ فذنبُك أذنبُ

ألا يـــا خـــاتمَ المُلْـــك الـــذ — ي في نيْلـــــــه امـــــــرَهْ[3]

---

(1) ينظر اللغة العليا: 105.

(2) الديوان: 1/ 340.

(3) الديوان: 3/ 235.

يـا (طيـبَ) سـيّان أنـت والطّيـبُ　　كلاكما طَيِّبُ الأنفاس محبوبُ[1]

مـن هـي (صـفراء) أو (خـاتم الملك) أو (طيـب)، أهـي المقـصود بـامرأة صـفراء اللّون، أو أنّ المراد الكناية عن كثرة تطيبها وتضمخها، أو اسمها صفراء[2]؟ السياق لا يبرز شيئاً سوى أنّ الشاعر يهواها، والرواة والنقّاد (جمهور المتلقين) يمكن أن يسّتسلموا للفرضيات، لأنّه يقول في موضع آخر:[3]

– يـا قـرّةَ العـين لا أسمّيـك　　أكّني بـأخرى أسمّيها وأعنيـك

– جمعـت القلـبَ عنـدك أمَّ عمـرو　　وكـان مُطَرَّحـاً في كـلِّ واد[4]

إذا نـادى المُنـادي باسـم أخـرى　　علـى اسمـك راعني ذاك المنـادي

فمعـروف أن هـذه أسمـاءٌ، إلاّ أنّـه لعـدم انطباقها علـى امـرأة بعينـها، فإنّها لا تُحيـلُ علـى امـرأة محـدّدة - بالنسبة للمتلقـي - إذ المتلقـي يجهـل هويـة صـفراء أو غيرها. إنّها ليست مع ذلك أيّة امرأة، إنّها امرأة جوهرية ومطلقة، إنّها الغيـاب دون الحضور[5]، وهـذه السّمة ليست مقتصرة علـى اسـم الحبيبـة لوحـدها، بـل هـي متمثلة أيضاً في موضوعات مديحه وهجائه ورثائه:[6]

– ولولا اصطناعي مالكاً وابن مالك　　قـديماً لما زلّت بـه النّعلُ في البحـر

– تركتُ الهُوَينا للضَعيف وشَمّرتْ　　بيَ الحربُ تشمير الحَروريِّ عن فَتْر[7]

فمن هو مالك وابن مالك فكما يقول شارح الديوان بالالتجاء إلى الفرضية "لعلّ مالكاً وابن مالك كانا من الملاحة في دجلة"[8]، ولكن ما هويتهما، وما هـي المقوّمات التي أهلتهما بأنْ يكونا من مفردات هذه الصياغة الشعرية، والأمر نفسه،

---

(1) الديوان: 1/ 193.
(2) ينظر أمالي المرتضى: 4/ 49 - 50، حيث بيّن احتمال الوجوه الثلاثة بالتفصيل.
(3) الديوان: 4/ 123.
(4) الديوان: 3/ 139.
(5) ينظر بنية اللغة الشعرية: 155.
(6) الديوان: 3/ 279.
(7) الديوان: 3/ 280.
(8) هامش الديوان: 3/ 279.

والسؤال عينه ينطبق على الأنموذج الثاني فالحروري واحد الحرورية وهم الفرقة الأولى من الخوارج الذين خرجوا عن طاعة الخليفة علي بن أبي طالب –كرّم الله وجهه– وكانوا يومئذٍ اثني عشر ألف رجل، لذلك فهو متعلقٌ بالزمن والمكان ومعتقد فكري وجيل من الناس، وهكذا بسبب انعدام العلاقات الحضورية في السياق، تكتسبُ الأسماء صفة الشمولية.

إنّ الاهتمام الفنّي بأبعاد الاسم لدى بشار، وصل إلى أقصى حدود استغلال طاقاته، لخدمة الرؤية الشعرية المنفتحة على مدى أوسع من جزئيات وكليات الكينونة الإنسانية، ومن الأساليب الفنية المتّبعة لديه لاستكناه هذه الطاقة الاسمية؛ الجمعُ بين اسمين علمين في هيئة المضاف والمضاف إليه، ممّا يضاعف من طاقة الاسم الدّلالية الذي أراد الشاعر تسليط الأضواء عليه على نحو قوله:[1]

يا رحمة الله حُلّي في منازلنا   وجاورينا فدتْك النفسُ منْ جار

يا رحمة الله حُلّي غير صاغرة   على حزينٍ بدار الحبِّ مَرّار

الله هو لفظ الجلالة - سبحانه وتعالى - ورحمة هي اسم المرأة التي يتغزّل بها، فإضافة رحمة إلى الله أعطى الاسم بعدين دلاليتين عميقتين؛ البعد الأول عن طريق إرجاع الاسم إلى أصله المصدري الذي أضفى عليه هالةً من التقديس والأمل. وهذا يجعل الذهن يتصور أن (رحمة– الاسم) هي جزء من رحمة الله على الشاعر، كما أنّ تأثير النص في المتلقي كامن في ذلك الانتقال - كنوع من المفارقة أو المفاجأة - من رحمة الله (المصدر) إلى امرأة حبيبة.

والبعد الثاني: من خلال الإضافة المباشرة للرحمة إلى الله، وهذه الإضافة تسمى في علم الأصول بالإضافة التشريفية كـ (بيت الله - ناقة الله - أهل الله - ظل الله)، فالمقصود تخصيص المضاف وتشريفه وتميّزه عن غيره[2]. ثمّ عمد الشاعر

---

[1] الديوان: 3/ 161 - 162. أو نحو قوله: 2/ 42:

لعلّ أمينَ الله موسى بن أحمد   يذوقُ لنا كأساً من السّلوات

[2] إنّ المضاف إلى الله تعالى نوعان:

أ - المضاف إليه إضافة حقيقية، وهي إضافة صفاته إليه مثل: علم الله، قدرة الله، إرادة الله، كلمات الله.. الخ.

إلى تعميق هذين البعدين من خلال تهيئة السياق لاحتوائهما، لأن تكرار حرف النّداء (يا) واللفظ (حُلّي) ـ حسب السياق ـ يدلاّن على الطّلب المتضمّن للزيارة ونزول الرحمة معاً[1].

ويظهر اسم (عبدة) كأبرز توظيف لدلالة الأسماء وفاعليتها المؤثّرة في السياق الشعري لدى بشار، بجانب أسماء (سلمى ـ صفراء ـ رحمة..) كرمز شعري متجدّد، وربما هذا النزوع التعدّدي لدى الشاعر قد أضعف من رمزية عبدة وتشتّتَ إيحائها، وإلاّ لأصبح هذا الاسم رمزاً شعرياً(*) مستقلاً لو اعتمد الشاعر عليها وحدها مع اسم واحد أو اسمين(*)، وعلى الرغم من ذلك كانت (عبدة) أكثر الأسماء لدى بشار استعمالاً وتوظيفاً للتعبير عن كوامن حبّه، إذ يتكرر هذا الاسم

ب ـ المضاف إليه إضافة تشريفية، وهي إضافة بعض مخلوقاته إليه كالبيت والناقة والأهل والظل كقولنا: بيت الله، ناقة الله، حق الله.. وكلّ شيء أضافه سبحانه إلى نفسه فقد عظمّ شأنه وفخّم أمره. (معالم التوحيد: 169).

(1) وقريب من هذه الإضافة قوله: (2/ 247):

فانْـــدبْ لهــا رَوح القلـــو	ب فلــيس عــن شَــرفٍ ببــارد

أو قوله في: 134/4

يـا نـافع الـشَّبِرات حـين تناوحَـتْ	هُــوج الريــاح وأعْقِبــتْ بوُبــولِ

وينظر: 1/ 194 و1/204، و1/ 274، و2/ 219، و1/ 193.

(*) يشتمل كل عمل أدبي مهما كانت قيمته أو مدى تماسكه على مدلول رمزي، والرمز الأدبي إنّ هو إلاّ عبارة تعبّر عن شيء، وحدث يعبر بدوره عن شيء ما، أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدود ذاتها، وقد استعمل الشعراء الرمز في شعرهم قبل أن يقعد له النقاد قاعدة أو يضعوا له اصطلاحاً؛ ويبدو أنّ عدداً من الشعراء في الجاهلية والإسلام قد استخدموا هذه الرموز لغرض التمثيل للموضوع الذي بين أيديهم بغية تقوية الأثر الفنّي. ينظر في النقد المقارن: 65، وفي حداثة النص الشعري: 55 ـ 56.

(*) فعلى سبيل المثال ترد في قصيدة (تأبّدت بُرقة الرّوحاء: 1/ 229) ثلاثة أسماء في حدود خمسة أبيات متتالية:

كـم دون (أسمـاءَ) مـن تيـهٍ مُلمَّعـةٍ	ومـن مقاصـفَ منها القَهْبُ والخَـربُ
لا يغفل القلبُ عن (ليلى) وقد غَفَلتْ	عمّـا يلاقـي شـجٌ بالحـبِّ مُغـتربُ
يـا (سـعدُ) إنّـي عـداني عـن زيـارتكم	تقـاذُف الهـمّ والمَهْريَّـةُ النُجُـبُ

باستمرار ليؤكّد عمق هذا الهاجس الذي يشكل محوراً أصيلاً في تجربة بشار ورؤياه الشعرية.

لقد استطاع بشار أن يوظف (عبدة) في قصائده لتكون طاقة دلالية متواصلة، تنتشر في أعماله لترتبط مع الأسماء الأخرى (صفراء - أسماء - سلمى..). وقد تكون تلك الأسماء وجهاً من وجوه عبدة وتحوّلاتها، تجنباً للتكرار المتزمّت، لأنّ الرمز الشعري كتيار أدبي لم يكن له وجود حتّى يستند إليه كمبرِّر علمي، إذ كان الأمر تطلعاً شخصياً، والملفت للنظر أنّ بشاراً اشتقّ رموزه من واقعه وبيئته الثقافية والطبيعية، كتجاوب حميمي مع البيئة ومفرداتها.

ومن اختيارات بشار الأسلوبية، اختياره رمزا (هاروت) و(كائن المصر)[1] إذ استطاع بشار اقتلاعهما من منبتهما الأساس، توظيفاً لميراثهما الأصلي، مع شحنهما بشحنة شخصية مباطنة بمدلول ذاتي من تجربته الخاصة. إذ إنّ العمق الثقافي لهذين الدالين الرمزيين قد قوي من رمزيتهما لتقوية الحدث الإبلاغي في النصّ، وهذا النمط من الرموز يتمّ منّ خلال إدماج الأنثروبولوجيا في الشعرية[2]. كما أنّ التوسعة التأريخية الجغرافية لهذين الرمزين، قد وسّعت من دائرة الأداء الوظيفي الإيحائي، وإنهما جنباً إلى جنب مع الرموز الأخرى (كعبدة وصفراء أو هديل الحمامة) أصبحا مفتاحاً مهماً يساعد في فهم تجربة الشاعر، وملامسة همّه الكبير، وفضّ مغاليق هواجسه.

ثانياً: الثنائيات الضّدية:

ذُكر في مستهل هذا الفصل أنّ التركيب يعتمد على النظام اللغوي، "ولكنّ هذا النظام لا يتشكّل من الثبات بلّ من الاختلاف، وهذا ما جعل (دي سوسير) يعرّف اللغة على أنها نظام من الإشارات"[3] فقام جدل (سوسير) في ذلك على أن الإشارة ذات طبيعة اعتباطية وعلى أنّها تعتمد على التواطيء العرفي[4]، إذ إنَّ عملية فهم

---

[1] ينظر قصائد: 1/190، و1/226، و2/169، و4/56.

[2] اللغة العليا: 168 - 169.

[3] تشريح النص: 74.

[4] ينظر دروس في الألسنية العامة: 111 - 114 و118.

الكلمات لا تتمّ من خلال خصائصها الأساسية، وإنما تتمّ من خلال اختلافها عن غيرها من الكلمات، فكلمة (ضلالة) صارت ذات معنى لوجود الهداية، فبضدّها تتميّز الأشياء، وهذا لا يصدّق على الإحساسات والإدراكات والصور العقلية فحسب، بل يصدّق على جميع حالات الشعور كاللذة والألم والتعب والراحة[1]، "وهذان مفهومان متلازمان يقتضي أحدهما الآخر؛ إذ بسببهما تتكون اللغة فهماً وابتكاراً"[2].

تمتاز النصوص الشعرية لدى بشار بتوظيفها الفعّال لبنية التضاد، فاستعان بها الشاعر في عملية البناء النصي، واعتمد عليها في تشكيل منظوراته النصية الإبداعية، ولعلّ جذور هذه العلاقات الضدية في رؤيا الشاعر، ترجع إلى ثقافة الشاعر الفلسفية الكلامية[3]، بجانب عاطفة جياشة، فخلق هذان المساران جدولاً واحداً متدفقاً ومتلوّناً بالبعدين في توازن أدائي إلى حد بعيد، إلاّ أنّه يُستشف أنّ العاطفة تمتلك وجوداً أعمق في المعادلة، ممّا جعل صورة الثنائية لديه مستساغة ومتدفقة بعاطفة إنسانية عميقة، ويبدو هذا جلياً في نصوصه التي تتناول ثنائية الحياة والموت، عبر سلسلة من المفردات المتضادة المتلونة بعاطفة إنسانية حزينة:[4]

أمِنْ وقوفٍ على شام بأحماد	ونظرةٍ من وراء العابد الجادي
تبكي نديميك راحا في حنوطهما	ما أقربَ الرائح المُبقي من الغادي
مهلاً فإنّ بنات الدّهر عاملةٌ	في الغُبَّرين وما حيٌ بخلاّد
فاخْزُن دموعَك لا تجري على سَلَف	تخدي إلى التُّرب يا جهَم بن عبّاد
في النّفس شغلٌ عن الغادي لطيّته	وفي الثواب رضىً من صاحب راد
من قرَّ عيناً رماه الدّهر عن كَثَب	والدّهرُ رامٍ بإصلاحٍ وإفساد

إذ إنّه على شكل مفارقة واضحة لفلسفة الموت، يقابل صورة الموت بصورة

---

[1] المعجم الفلسفي: 1/285.

[2] تشريح النص: 74.

[3] ينظر الأغاني: 3/ 130 ـ 135.

[4] الديوان: 2/ 297 ـ 298.

الحياة، وكتعبيرٍ عن استمرارية الحياة والأمل المتأصّل لديه تجاهها، وعدم الإرضاخ لليأس، يقدّم (صورة الموت) ليختم اللّوحة وبنفسٍ أطول بصورة الحياة (الحبّ). ويجد المتلقي هذا الأسلوب الشعري في التقديم والتأخير أكثر بروزاً وتجسيداً في قصيدة (غمض الحديد)[1]، التي تتكيء بنيتها على العلاقات الضدّية بين مفردات النص الشعرية.

تحتلّ الذات موقعاً محورياً في نصوص بشار الشعرية، وإنّها تبدو واقعة في مفارقة ذاتية وجدل عنيف في داخل نفسها، متراوحة بين الانتماء لعالم الواقع والمثال، وقد عبّر النص عن هذا التراوح من خلال ثنائية الواقع والمثال، وتعود هذه النّزعة إلى إحساس الشاعر بالوحدة، والشعور بالعزلة "لأنّ الكثرة في داخلنا متّصلة بنوع من تمدُّد الوجود الذي تكبحه الحياة ويعيقه الحذر، ولكنه يباشر فعله حين نكون وحيدين بمجرد أن نقبع ساكنين فإنّنا نعيش في مكان آخر، نحلمُ في عالم واسع"[2]، من هنا إنّ الذات في رؤيا بشار الشعرية لا تتقيّد بالواقع وإنّما تنطلق إلى ما وراء الواقع، عندما تعاين الجمال، وتحس بالحبّ:[3]

وقالوا به داءٌ أصاب فؤاده	من الجنّ أو سحر بأيدي الموارد
وما ذاك إلاّ حُبُّ خَوْدٍ تعرّضتْ	لتقتلني بالمنظَر المتباعد
خُلقَتْ مباعدةً مقاربةً	حرباً وتمّت صورةً عجبا[4]
جنيةُ الحُسن لا بلْ في مجاسدها	ما لم تر العينُ بين الجنِّ والبشر[5]
يخوّفني موتُ المحبين صاحبي	فطُوبى لهم سيقوا إلى جنة الخلد[6]
جنّيةُ الحسن مرتَجٌ روادفها	كأنّها من جواري الجنة الخلد[7]

---

[1] الديوان: 4/ 91.
[2] جماليات المكان: 210.
[3] الديوان: 2/ 261 وخَوْد هي الشابة الجميلة.
[4] الديوان: 1/ 176.
[5] الديوان: 3/ 246.
[6] الديوان: 2/ 313.
[7] الديوان: 3/ 143.

جنيَّـــــــــة إنـــــــــــسية   أو بـــين ذاك أجـــلُ أمـــرا؟![1]

ينطلق النص من ثنائية الواقع والمثال، الانس والجنّ، وهذا بحدٍّ ذاته يحمل دلالتين متضادتين: الخفاء والظهور، يؤكّد دلالة الغياب والحضور، فتستغرق الثنائية الزمان والمكان[2]، ولكنّ الذات في هذه الجدلية تعاني من قلق، وتظهر وكأنّها متآلفة مع عالم المثال، لذلك أصبح وجود التضاد بين العالمين وسيلة فاعلة للوصول بالمتلقي إلى استنتاج أنّ الغياب في حسِّ الشاعر (جنية إنسية) هو الطاغي[3] وظهر هذا الجانب من خلال معادلة:

جنية # إنسية / مباعدة # مقاربة / الجن # والبشر.

إنّ بنية اللغة الشعرية في خطاب بشار الشعري لا تكتفي برصد الثنائيات الضدّية التي يقدّمها المعجم اللغوي، بل امتدّ هذا الرّصدُ إلى الثنائيات التي يُفرزُ السّياق طبيعتها الضّدية، ولو لم تتحقّق فيها حقيقة التضاد مباشرة، لأنّ مقياس المفاجأة تَبَعاً لردود الفعل هو أساس تعريف الأسلوب، ومعدن المفاجأة ومولدها هو اصطدام المتلقّي بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نصِّ الخطاب، ويعزو (جاكبسون) مدلول المفاجأة إلى مبدأ تكامل الأضداد، ويقرر أنّ المفاجأة الأسلوبية تتجسد في (تولّد اللاّ منتظر من خلال المنتظر)، ثمّ يقدّم ريفاتار فكرة المفاجأة وردّ الفعل كنظرية في تعريف الظاهرة الأسلوبية، فيقرر بعد التحليل، أنّ قيمة كلّ خاصية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلّما كانت غير منتظرة كان وقعها على شعور المتلقي أعمق[4]، وتهدف هذه الوخزة الأسلوبية إلى إبقاء المتلقي حيّاً نشيطاً إيجابياً، وأنْ يكون قارئاً إيجابياً وليس مجرّد قاريء مستهلك اتّكالي، ومن يتمعّن في تجربة بشار الشعرية يجد فيها هذا الجانب بوضوح، ويمكننا تلمّس ذلك في هذه النصوص:[5]

---

[1] الديوان: 4/ 56.

[2] المذاهب النقدية: 231.

[3] م. ن 231.

[4] الأسلوبية والأسلوب: 85 ـ 86.

[5] الديوان: 4/ 218.

أحـبُ بـأن أكـون علـى بيـان وأخـشى أنْ أمـوت مـن البيـان

فيـا عجبـاً زيـّنـتُ نفـسي بحبّهـا وزانـت بهجـري نفـسها وتحلَّـت[1]

الـشيبُ كـرهٌ وكُـرهٌ أنْ يفـارقني أعجبْ بشيءٍ على البغضاء مودود[2]

قد أذهبَ الداءُ حُسّادي بكثرتهم ولـو فَنُـوا عـزَّ دائـي مـن يُـداويني

لا عشتُ خلواً من الحُساد إنّهم أعـزُ فقْـداً مـن اللاّئـي أحَبُـوني

أبقـى ليَ الله حُـساداً وغمَّهـم حتـى يموتـوا بـداءِ غـير مكنـون[3]

أصـفراءُ أيّـامُ النعـيم لذيـذةٌ وأنـت مـع البؤسـى ألـذُ وأطيـبُ[4]

فليس هناك تضاد صريح بين الحبِّ والخشية، ولا بين الحبِّ والهجر، ولا بين الشِّيب وتمنّي بقائه، ولا هناك علاقة ضدّية في ربط الفضائل بكثرة الحُساد والدعاء لبقائهم والتألّم الشديد لفقدهم، ولكنّ الارتداد إلى البنية العميقة يتيحُ للسّياق أن ينتج التضاد بين الطرفين، فيأتي البيان في البيت الأول بمعنى فصاحة التعبير وبلاغة القول، وهو يحبُ أن يكون ذا فصاحة ويخشى!، لأنّ هذا يعني الوصول إلى القمّة الأدبية، والنفس تحبُ النجاح، ولكنّهُ يخشى أن يموت بسبب كلام من بيانه يغيظ أهل الاستبداد أو أهل المكر[5]، وفي البيت الثاني تتركّز التحوّلات على الطرف الأول (الحبّ) لأنّ من مستلزمات الحبِّ الوصال، فيتحقق التضاد بين الوصال والهجر، والمفارقة بتمنّي الشيب رغم أنّه كرهٌ في الأنموذج الثالث (وكُرّهٌ أن يفارقني) هي الكناية بمفارقة الشيب عن الموت، لأنّ الشيب لا يفارق الإنسان إلاّ بفراق الجسم للروح فإنّه تفتّحاً نحو الحياة يتمنّى بقاء الشيب، فيحصل التّضاد بين الحياة والموت، أمّا الصورة الرابعة؛ فالمراد بالدّاء داءُ الحسد، فهو يقصد أنّ داء الحسد أفنى الحسّاد؟ لأنّ الحسد يثير في نفس الحاسد حرقة

---

[1] الديوان: 4/ 29.

[2] الديوان: 4/ 45.

[3] الديوان: 4/ 217.

[4] الديوان: 1/ 341.

[5] ينظر هامش الديوان: 4/ 218.

وغيظا، فإذا دام أفضى بصاحبه إلى الهلاك. والوجه الآخر لتمنّي كثرة الحسّاد هو دوام حياته هو، فقوله (ولو فنوا عزَّ منْ يداويني)، أي ولو مات جميعهم لحزنت لفقدهم، لأنّ كثرة الحسّاد تُؤذنُ بكثرة الخلال المحسود عليها[1]، فيكون التضاد بين البقاء والفناء، وفي الأنموذج الأخير هناك تضاد صريح بين النعمى والبؤسى، ولكنّ المفارقة تكمن في قوله (وأنتِ مع البؤسى ألذُّ وأطيبُ)، فإذا كانت أيّام النعيم (الوصال) لذيذة، فكيف تكون (هي) مع البؤسى ألذُّ وأطيب؟.

ومن أهمية تحديد البنية العميقة في الدراسات النقدية، استنباط العلاقات الداخلية بين المفردات في السياق عبر كشف رأس الخيط الدّلالي، على الرغم منْ اختفاء طرَفي العلاقة الضدّية في البنية السطحية "من هنا لا يمكن أن نركّز فحسب على العناصر المتضادة ببساطة لأنّها عناصر بارزة سهلة الالتقاط في التحليل الأسلوبي، بلْ لابدّ أنْ نولي نفس الاهتمام للعناصر غير المرسومة في مقابلها"[2]، فعلى سبيل المثال في قول بشار:[3]

يا سلمَ هلْ تذكرين مجلسَنا   أيّام رأسي كأنّه عنَبُ

ليس هناك علاقة ضدّية ولا ائتلافية بين التذكُّر والعنب، ولكنّ التعامل التأويلي مع الدّالين يكشف عن تضاد كنائي في ثلاثة مستويات ضدّية:

ثنائية الشيخوخة والشباب

ثنائية الغياب والحضور

ثنائية البياض والسواد

وهذا التحرّك العميق يمكّن المتلقي من رصْد كثير من ألوان التضاد التي يتحقق فيها التضاد على التوهّم:[4]

ماءُ الصبابة نارُ الشوق تحْدرهُ   فهل سمعتم بماءٍ فاض من نار

---

[1] ينظر هامش الديوان: 4/ 217.
[2] علم الأسلوب: 195.
[3] الديوان: 1/ 191، وقوله (كأنه عنَبُ) أي كأنّه عِنبٌ أسود كناية عن سواد الشعر.
[4] الديوان: 4/ 61.

دعـا بفـراق مـن تهـوى أبـانُ	ففاض الدَّمعُ واحّترق الجَنانُ[1]

إنّ آلية تغييب الدّلالة، عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة في مثل (ماءُ الصبابة × نارُ الشوق تحدرُهُ) و(فاض الدمع × واحترق الجنان ـ تدفُّق الماء للاحتراق!) يدفع بالمتلقي إلى تشغيل طاقته وإعمال فكره في تتبّع احتمالات الدّلالة المخبوءة بغية الكشف عنها، فالنار في الصورة الأولى هي التي تعطي وتسهم في إدامة الحب (ماءُ الصبابة ← نارُ الشوق تحدرهُ) ، بخلاف الصورة الثانية التي يكون (الماء) فيها هو المعطي والمشتعل (فاض الدمّع ← واحترق الجنان) إذ تتفجّر النار من ضدّها (الماء)، وهما (الماء والنار) عنصران يتقابلان قيمتين متضادتين: النفع والضرر أو الخير والشر، عذوبة وعذاب، وإذا أخذنا كلاً على حدة فإنّ "النّار ظاهرة ذات امتياز يمكنها أن تفسّر كلّ شيء. وإذا كان كلُّ ما يتغيّر بطيئاً تفسّره الحياة فإنّ كلّ ما يتغيّر سريعاً تفسّره النار. فالنّارُ هي الحيُّ الأعلى Ultra – Vivant، وهي داخلية وخارجية تحيا في قلوبنا وتحيا في السماء. تصّاعد من أعماق الجوهر وتتبدّى لنا حباً. ثمّ تعود فتهبط إلى قلب المادة وتختفي كامنة، منطوية، كالحقد والانتقام" [2]، وأمّا الماءُ فهو أساسُ الحياة والبقاء والبناء وهو كذلك من مسببات الموت والهلاك والدمّار[3].

وضمن دائرة التضاد وفي إطار التخالف السطحي والعميق، فإنّ بنية (الرجوع) تسهم في تبلور البنية الضدية وتشكيلها، لأن شكلها التجريدي يكون على هذا الشكل:

الطرف الأول: إثبات المعنى

---

[1] الديوان: 4/ 201.

[2] النّار في التحليل النفسي: 11.

[3] يقول الله تعالى ﴿وجعلنا من الماء كلّ شيءٍ حي﴾ [الأنبياء 30] وللتدليل على الوجه المدمّر للماء يكفي الاستدلال بهلاك قوم نوح: ﴿حتّى إذا جاء أمرُنا وفار التنّور قلنا احمل فيها من كلٍّ زوجين اثنين واهلك إلاّ من سبق عليه القول﴾ [هود 40]. أو قوله تعالى: ﴿فدعا ربّه أنّي مغلوبٌ فانتصر ففتحنا أبواب السماء بماءٍ منهمر وفجّرنا الأرض عيوناً فالتقى الماءُ على أمرٍ قد قُدر﴾ [القمر 12]. وواضح لنا اليومَ ما تسببه الأعاصير والفيضانات في العالم من دمار وإبادة.

الطرف الثاني: إلغاء هذا المعنى

والحدود المعرفية للرجوع: العود على الكلام السابق بالنقض لهدف بلاغي، والمقصود بالهدف البلاغي ألاَّ يكون إلغاء الطرف الأول ناتجاً عن خطأ جاء تصحيحه في الطرف الثاني، بل لا بُدّ من حضور إضافة (كالتحسُّر) أو (الحُزن) أو ما شابه[1]، كما تبرز هذه الأبعاد جلية في النصوص الآتية:[2]

1 . تخلّيتُ من صفراء،× لا بلّ تخلّت   وكنا حليفَي خُلّة فاضمحلّت

2 . قالوا جهلّتَ بذكراها فقلتُ له: ×لا بلّ جُننّتُ فكُفّوا اللوم وازدَجرُوا[3]

3– ونهاني الملك الهُمَا   مُ عن النساء وما عَصَيتُهْ[4]

لا × بلْ وفيتُ ولم أضعْ   عهداً ولا وأياً وأيتُهْ

4 . قال أفقْ قلتُ × لا فقال بلى   قد شاع في الناس عنكم الخبر[5]

وهذه الضدية تملأ السياقَ توتراً نتيجةً للتردّد العاطفي الذي يجعلُ حركة الوعي مترددة بين إثبات المعنى ونفيه أو نفي المعنى وإثباته.

ويوظّف الشاعرُ أسلوب التضاد للتعبير عن العواطف المتلاطمة والحيرة النفسية له وللآخر، إذ نجد أنّ الكثافة الدلالية لهذا الأسلوب تتمركز حول مواقف الصدود والرفض من طرف، مقابل مواقف التوهّج والانفتاح من طرف آخر:[6]

– طال هذا الليلُ بل طال السَّهَرْ   ولقد أعرفُ ليلي بالقصَر

لم يطُلْ حتَّى جفاني شادنٌ   ناعم الأطراف فتان النظرْ

وكأن الهمَّ شخصٌ ماثلٌ   كلّما أبصرهُ النوم نفرْ

لقد جاء التضادُ بين (الطول والقصر) و(النوم والسّهر) ليخدم الخيال

---

[1] ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 360.

[2] الديوان: 2/ 8.

[3] الديوان: 3/ 160.

[4] الديوان: 2/ 26. وينظر الديوان: 3/ 8، 1/329، 1/226، 1/241، و1/337، 2/94، 3/233.

[5] الديوان: 3/ 170.

[6] الديوان: 4/ 49.

الشعري بغية تصوير عاطفتين متضادتين؛ عاطفة الشاعر الملتهبة تجاه محبوبته، وعاطفة محبوبته المتراخية المتباطئة تجاهه، فجاءت اللوحةُ "ذات ألوان متنافرة متضادة وإن كانت ترتبط بخيوط زاهية رفيعة لا تكاد تظهر وسط تناقض العواطف وتضادها"[1].

وقد يخصصُ بشار لكلّ طرفٍ منْ طرفي التواصل لوحتين متضادتين من حيث انطواء كلّ واحدة منهما على تصوير الحالة النفسية المتناقضة للمقابل، حسب التجربة الشعورية التي يمرّ بها الشاعر، فتجيء اللوحة في صياغة متكئة على الثنائيات الضدية، محدثاً بذلك تضاداً في قلب التضاد:[2]

ألا يا اسْقياني بالرّحيق فَنيتُ	ولو بقيتْ حُبّى لنا لبقيتُ
أرى سَقَمي يزدادُ من أم مالكِ	ولو ذقْتُ يوماً ريقَها لبَريتُ
أظلُّ كأني شاربٌ سُمّ حيةٍ	ويعتادُني الوسواسُ حين أبيتُ
ظمئتُ فلم أظمأ إلى بَرْدِ مشربٍ	ولكن إلى وجه الحبيب ظميتُ
وقد وعدَتْنا نائلاً ثمَّ أخْلَفَتْ	وقالتْ لنا يومَ الفراق: نسيتُ
فما أن سقتْنا شَرْبَةً من رُضابها	ولو فعلتْ مات الهوى ورضيتُ

ولما كان الشاعرُ يعيشُ في حالةٍ نفسيةٍ سيّئة تتضاربُ في قلبه شتى الهواجس والانفعالات، التجأ إلى الثنائيات الضدية ليصور عبرها التناقض النفسي الذي عاش فيه، فتحدَّث معاً عن الفناء والبقاء، والسقام والشّفاء والظمأ والارتواء، والوعد والإخلاف، في لوحة (لأمِّ مالك) وهي في حالة الصدود، مقابل لوحة لها أيضاً ولكنها في حالة الوصال والوفاق:[3]

فجاءت على خَوفٍ كأنَّ فؤادَها	جَناحُ السُماني يرعوي ويحيدُ
فأعطيتها كفّ الصفاء فأعرضتْ	ثقيلة أدعاص الروادف رودُ

---

[1] الصورة في شعر بشار بن برد: 256.

[2] الديوان: 2/ 39.

[3] الديوان: 2/ 163.

تصدُّ حياءً ثمّ يقتادها الهوى إلينا وفيها صبوةٌ وصُدودُ

أرستْ موجات الصورة على رصد حركة تذبذب وتردّد الحبيبة، ما بين حالتين متضادتين: (يرعوي × يحيد) و(أعطيتها × أعرضت) و(تصدّ حياءً × يقتادها الهوى) و(صبوة × صدود) ، وإنّ توالي هاتين الحالتين المتضادتين في مسار الصورة، أظهر بوضوح حالة التوافق والاستجابة بين الطرفين، وهنا مكمن المفارقة المتمثلة في تولّد التوافق من قلب التضاد :

(تصدُّ حياءً ← ثمّ يقتادها الهوى ← إلينا).

ثالثاً: الأسلوب القصصي:

إذا كانت العلاقة بين الفنون أصبحت بديهية، فإنّها بين الأجناس الأدبية تكون أقوى وأشمل، وإذا ما عُدّت الرواية من طبيعة القول الشعري لأنها في أرفع أشكالها الحفيد الوليد للملحمة[1]، فإنّ هذا يسهل فهم كيفية التأثير والتأثر بين الشعر والفنون القصصية، ويجعل النّفاذ إلى طبيعة هذه العلاقة ميسورة ومنطقية في آن واحد، فعند اقتراب البنية الشعرية من البنية القصصية تمتصّ الأولى من الثانية بعض مستويات التشكيل الأدائية الخاصة بالقصّة، مع تميز الحدود الفنية بينهما، لأنّ خصائص التعبير الشعري هي الإيحاء وخصائص التعبير القصصي هي التفصيل[2].

يمتاز السياق الشعري لدى بشار بالأسلوب القصصي كآلية إبلاغية فعّالة ضمن آلياته الفنّية، ومن خلال استقراء نصوصه الشعرية يتّضح أنّ السرد والاسترجاع والاستباق والحوار والمنولوج من أهمّ مكونات هذا المحور.

ـ السرد:

يمثّل الزمن والمكان عنصرين أساسيين للأدب عموماً ولفن القصّة على وجه الخصوص، ويختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمن، فالمكان يمثّل الأرضية التي تقع فيها الأحداث، أمّا الزمن فيتمثّل في هذه الأحداث نفسها وتطورها.

---

[1] ينظر نظرية الأدب: 275، وبخصوص علاقة الأدب بالفنون راجع الفصل الأول-المدار الثالث.

[2] ينظر اللغة العليا : 247.

وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، إذ أنّ الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أمّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسّي[1] وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها، من هذا يتبيّن أنّ الزمن يرتبط بالأفعال (الأحداث)، وأسلوب عرض الأحداث هو السرد، والمكان كذلك يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيّز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف[2].

إنّ استخدام الأسلوب القصصي في أسلوب بشار الشعري يكثر في النصوص التي تبدأ بالمقدمة الطللية، وتخضع هذه النصوص لبناء فنّي موحّد، فصورة الرحيل تتخذ مجرى الوصف التقريري لتنامي حدث الرحيل وما يستدعيه هذا التنامي من تشخيص مترابط لعنصري الزمان والمكان، ثمّ الدخول في التفاصيل لتصوير مكوّنات الرحلة ومفرداتها، ويتمّ ذلك من منظور معاناة الشاعر النفسية، وحرارة تجربته الشعورية، وقدرته الإبداعية على التصوير، إذ يقيم بين تلك الموجودات تفاعلاً دراماتيكياً، داخل نسيج سردي على نحو ما هو موجود في تلك القصائد التي تنطوي على المقدمة الطللية[3] -كما ذكرنا- وما يتبعها من النسيب والرحيل والمديح. ونكتفي بإيراد قصيدة من أجل التمثيل:[4]

1. تأبّدتْ بُرْقةُ الرّوْحاء فاللّبَبُ	فالمُحدثاتُ بحوضى أهلُها ذهبوا
2. فأصبحتْ روضةُ المُكّاء خاليةً	فماخرُ الفرْع فالغرّافُ فالكثُبُ
3. فأجْرَعُ الضوع لا ترعى مسارحُهُ	كلُّ المنازل مبثوثٌ بها الكأبُ
4. كأنّها بعدما جَرّ العفاءُ بها	ذيْلاً من الصّيف لم يُمْدَدَ لهُ طُنُبُ
5. كانت معايا من الأحباب فانْقلَبتْ	عن عهدها بهمُ الأيّامُ فانقلبوا
6. أقولُ إذْ ودّعوا نجداً وساكنَه	وحالفوا غُربةً بالدار فاغتربوا

---

[1] ينظر بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: 26 و76.

[2] م. ن: 26 و76.

[3] ينظر الديوان: 1/ 145، 1/291، 2/91، 2/219، 2/242، 2/227، 3/70.

[4] الديوان: 1/ 229 ـ 239.

7. لا غــرْوَ إلاَّ حمــامٌ في مــساكنهمْ — تدعو هَديلاً فيستغري به الطَّرَبُ

8. سقياً لمنْ ضمَّ بطْنُ الخيـف إنّهـمُ — بـانوا (بأسمـاء) تلـك الهـمُّ والأرَبُ

9. أئـنُ منـها إلى الأدنـى إذا ذُكـرتْ — كمــا يــئنُ إلى عُــوَّاده الوصـــبُ

10. بجارة البيـت هـمّ الـنّفس محتَـضرٌ — إذا خَلـوَتُ ومـاءُ العَـيْن ينْـسَكبُ

11. أنسى عَزائي ولا أنسى تذكّرها — كـأنّني مـن فـؤادي بعـدها حَـربُ

12. لا تسقني الكأس إنْ لم أبغ رؤيتَها — بالذّاعريَـــة أثنيهـــا وتَنْـــسَلبُ

13. تطوي الفلاة بتبغيل إذا جعلَتْ — رؤوسُ أعلامهــا بــالآل تَعْتَــصبُ

14. كم دون (أسماء) من تيهٍ مُلَمَّعة — ومن مقاصف منها القهبُ والخربُ

15. تمشي النّعامُ بها مثنى ومجتَمعاً — كأنّهـا عُـصَبٌ تَحْـدو بهـا عُـصَبُ

16. لا يغفُلُ القَلبُ عن (ليلى) وقد غَفَلَتْ — عمـا يلاقـي شَـجٍ بالحـبِّ مُغـتربُ

17. في كـلّ يـومٍ لــه هــمٌ يُطالبُــهُ — عنـد الملوك فـلا يُـزْري به الطَلَبُ

18. يا (سَعْدُ) إنّـي عداني عنْ زيارتكُمْ — تقــاذُفُ الهــمّ والمَهْريَـــةُ النّجُـــبُ

19. في كلّ هنّاقة الأضواء مُوحشة — يسْتركضُ الآلَ في مجولها الحُـدبُ

20. كـأنّ في جانبيهــا مـن تَغَوُّلهـا — بيــضاء تحْــسرُ أحيانــاً وتنتَقــبُ

21. جـرداءُ حـوَّاءُ مَحْـشيٌّ متآلفُهـا — جشّمتها العيس والحرباءُ مُنتَصَبُ

22. عَشراً وعَشراً إلى عشرين يَرقُبُها — ظهـرٌ ويخفـضُها في بَطنـه صَـبَبُ

23. لم يبقَ منه على التأويب ضائعةٌ — ورحلــة الليــلّ إلاّ الآلُ والعَــصَبُ

24. ورّادةٌ كُلّ طامي الحمِّ عَرْمَضهُ — في ظـلِّ عقْبانـه مُـستأسد نَـشبُ

25. وسبعة من بني (البطال) قيّمهُم — رداؤه اليوم فوق الرّحْل يضطربُ

26. جلّيتُ عن عينيه بالشّعر أنْشدهُ — حتى اسْتجابَ بها والصُبْحُ مقتربُ

27. قـال (النّعيمـيُ) لمـا زاح باطلُـهُ — وافتضَّ خاتَم مـا يجني بـه التَعَبُ

28.ما أنت إن لمْ تكن أيماً فقد عَجَبتْ	منْكَ الرِّفاقُ ولي في فعلكَ العَجَبُ
29.تهفو إلى الصّيد إنْ مرّتْ سوانحهُ	بَساقط الرِّيش لم يُخلفْ له الزَّغبُ
30. إنْ كنتَ أصبحتَ صقراً لا جناح	فقد تُهانُ بك الكَرَوانُ والخَرَبُ
31. للّه درُك لمْ تسمُوا بقادمة	أو يُنصف الدّهرُ من يلوي فيعتقبُ
32.إلى (سليمانَ) راحتْ تغدي حزَقاً	والخيرُ مُتَّبعٌ والشرُ مُجَتَنَبُ
33. تزورهُ من ذوي الأحساب آونةً	وخيْرُ منْ زُرْتَ سلطانٌ له حَسَبُ
34. يبدو لك الخيرُ فيه حين تَنظُرهُ	كما بدا في ثنايا الكاعب الشَنَبُ
35. يا ابنَ الأكارم آباءً ومأثرةً	مُنك الوفاءُ ومنْك النّائلُ الرّغَبُ

تمضي القصيدة بنَسقٍ سردي معتمد على الوصف، إذ يمتاز السرد فيه بطواعية شعرية، لأنّه ارتكز على عدد من الآليات المتقاربة المتشابهة، أسهمت بدورها في خلق نظام غير معقّد بين المفردات داخل البنيان الشعري، دون السّماح لعوامل التشتت بالوجود داخل هذا البنيان، ومن أهمّ هذه الآليات:

ـ اعتماد السرد على صيغ المخاطب والغيبة والتكلّم، وهذا الأمر جعل من النص يبتعد عن منظور أحادي الجانب، وذلك من أجل تصوير واقع الشاعر، وإبراز حالته الشعورية، والتي تتوقف على موقف الآخر سلباً أو إيجاباً، مما يعزّز من فرصة الحضور الجلي للآخر دون مراوغة، على هيئة ثنائية أنا # أنت أو أنا # هو، وهذا ما يزجّ بالقارئ بصورة مباشرة في فكر (الشاعر/المخاطب) وإدراكه وفهمه، وهذا يعني أنّ فهم القارئ واستيعابه للأحداث مرهون بما يقدّمه الشاعر من تفاصيل وتأويلات مختلفة.

ـ وجود مظاهر التبادل بين طرفي العلاقة بدخول أصوات أخرى أسهمت في توسيع المنظور السردي، فهناك ثقل أدائي للطرف الثاني في المعادلات الصورية، سواء من خلال أسلوب التجريد (ب 33 وب 34) أو عبر الحضور الفعلي (ب 12 و13 و27 ـ 32 و35)، كما أنّ هناك اعتماداً على الشخصيات الثانوية في مواصلة حلقات السّرد (ب 14 وب 16 وب27 ـ 32).

- **الاسترجاع:** Flash – Back

يقصد به ترك الراوي مستوى القص الأول، وقطع تسلسل الحدث الزمني ليقدّم خلاصةً لحادثة حصلت في الماضي في لحظة لاحقة لحدوثها[1].

وفيما يخصّ الاسترجاع في بنية النصوص الشعرية لدى بشار فإنه يلجأ إليه لملأ فراغات زمنية تساعد المتلقي على فهم مسار الأحداث، ويتموضع - في أغلب الأحيان - بعد الأبيات الأولى من القصيدة:[2]

1. خفِّض على عقب الزّمان	ليس النّجاح مع الحريص النّاصب
2. تأتى المُقيمَ - وما سعى - حاجاتُهُ	عددَ الحصى ويخيبُ سعْيُ
3. فاترُك مشاغبة الحبيب إذا أبى	ليس المحبُّ على الحبيب بشاغب
4. غَلَبَتْكَ (أمُّ محمد) بدلالها	والمُلكُ يُمَهّدُ للأعزّ الغالب
5. واهاً (بأمِّ محمد) ورسولها	ورُقاد قيِّمها وسُكر الحاجب

ثمَ الاسترجاع:

6. لم أنسَ قَولَتَها: أراك مشيِّعاً	عبثَ اليَدين مَولّعاً كالشارب
7. أحسنْ صحابتنا فإنّك مدرك	بعضَ اللُّبانة باصطناع الصّاحب
8. وإذا جَفَوتَ قطعْتُ عنك منافعي	والدَّرُّ يقطَعُهُ جفاء الحالب
9. للّه دَرُّ مجالس نغَّصتَها	بين الجُنَيْنَة والخليج الناكب

يحتلّ زمن الاسترجاع مساحة سردية كبيرة من مساحات النص، نتيجة قصر المقدمة الطللية ومن ثمّ ضيق مجالها الزمني، وهذا الاسترجاع أضفى على الحاضر لوناً جديداً وأبعاداً متغايرة، لأنّ المقارنة أو المقابلة بين الماضي الخارجي والحاضر الشعري شخّصت الحالة النفسية بشكل أبرز[3]: مَنَعتْكَ (أمُّ محمد) معروفها (في الماضي والحاضر) ⟺ إلاّ الخيالَ وبئسَ حظّ الغائب (في الحاضر وهو يطلُّ على

---

[1] ينظر البناء الثلاثي: 40، والنقد التطبيقي التحليلي: 80.

[2] الديوان: 1/ 166 - 167، وينظر الديوان 1/ 108 و249/1، وفي قصيدة 2/ 142 يجعل من شمّ الريحانة منفذاً لعملية الاسترجاع، وهذا أسلوب متّبع لديه.

[3] الديوان: 1/ 166.

الماضي البعيد أيضاً عبر لفظ الخيال). وقد يأتي الاسترجاع في بعض النصوص لعرض حوادث بأكملها، وهو يقع في نهاية القصيدة - بعكس ما هو سائد - على نحو ما هو موجود في قصيدة (قاس الهموم)[1]، فبعد اثنين وثلاثين بيتاً يدخل الراوي في عملية الاسترجاع على طول عشرة أبيات حتى ختام القصيدة.

- الاستباق أو التنبؤ Foreshadow:

وهو التكهن والتخمين بما سيحدث في المستقبل من خلال ترتيب الأحداث، وكيفية عرضها في العمل القصصي أو المسرحي على نحو يمهّد القارئ للأحداث اللاحقة. والتنبؤ يتّخذ عدة أشكال منها أنّ القاص يلجأ إلى إضفاء جوٍّ معين على حدث معيّن لتهيئة القارئ نفسياً للأحداث القادمة، أو من خلال حَدَث يُوضَع في بداية القصّة، أو من خلال أدلّة مادية ملموسة توضع في البداية كما يفعل معظم كتاب القصة البوليسية[2]. أو كما كان متبّعاً في الملاحم الهوميرية التي كان البدء بنوع من تلخيص أحداث المستقبل[3].

تتّكيء مقدمة لوحات القصائد المدحية في خطاب بشار الشعري على هذا الأسلوب، فالشاعر يعمد إليه بعد التنقل من لوحة الطلل أو النّسيب على صورة توقع حتمي لإبداء حُسن ظنّه بالممدوح تحفيزاً له وتشجيعاً على العطاء، ممّا يجعل الشاعر يخصّص اللوحة كاملة لإظهار الثقة التي أبداها في مقدمة حديثه عن كرم الممدوح اللاّمحدود من دون ذكر حاجته بشكل صريح اكتفاءً بالسياق:[4]

كفاك من الذّلفاءِ لو كُنتَ تكتفي	مواعدُ لم تذْهَبْ بها حيث تَذْهَبُ
وقائلةٍ حين استُحقَ رَحيلُنا	وأجفانُ عَيْنَيها تجودُ وتسْكُبُ:
أغادٍ إلى (حران) في غير شيعة	وذلك شأوٌ عن هوانا مُغربُ
فقلْتُ لها: كلّفتني طَلَبَ النّدى	وليس وراء ابن الخليفةَ مَطلَبُ

---

[1] الديوان: 2/ 97 - 104.

[2] النقد التطبيقي التحليلي: 80.

[3] بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: 44.

[4] الديوان: 1/ 293 - 294. وهذه القصيدة في مدح الخليفة سليمان بن هشام بن عبد الملك.

سيكفي فتىً من شيعة حدُّ سيفه ... وكُورٌ علافيٌّ ووَجناءُ ذِعْلَبُ

إذا اسْتوعَرَتْ دارٌ عليه رمى بها ... بنات الصُوى منها رَكوبٌ ومُصْعَبُ

فعُدّي إلى يوم ارتحلتُ وسائلي ... نوافلكَ الفعّالَ من جاء يضربُ

لعلّك أنْ تستيقني أنّ زَوْرتي ... (سُلَيمانَ) مَنْ سَيْر الهواجر يُعْقِبُ

أو كقوله بعد لوحة الرحيل وبدء لوحة المدح في قصيدة (حيّيا صاحبي):[1]

أيّها السّائلي عن الحزم والنَّجْـ ... ـدة والبأس والندّى والوفاء

إنّ تلك الخلالَ عنْدَ ابن سَلْم ... ومزيداً منْ مثلها في الغَنَاء

ثم يدخل في ذكر تفاصيل كرمه.. والشاعر يؤكد بهذه التقنية أهمية السياق وثقله في انبثاق محاور الدلالة وكذلك أهميته في تقييم الأحداث، وهذه تقنية متّبعة لديه في جميع مدائحه.

. الحوار: dialog

إنّ وظيفة الحوار في السياق الأدبي تكمن في تنمية الحدث وإبراز محاوره ومحرّكه (الشخصيات)، فضلاً عن التكثيف الدّلالي نتيجة غلبة التوتّر والمحادثة، والسبب وراء ذلك هو أنّ الحوار الأدبي (الفنّي) يزيل التفاصيل الزائدة عن التعبير الفنّي، تلك التفاصيل التّي تلهي المتلقّي عن الحدث، وبهذا يضعُ المتلقي ضمن السياق المنطقي لنموّ ذلك الحدث، فلا يشتّت الانتباه إلى ما ليس له علاقة بصلب الحدث[2].

وتزداد درجة الكثافة الدلالية في النصّ الأدبي بارتفاع مستويات الحوار وتداخل الأصوات والمستويات اللغوية، لوجود شخصيات تتضافر نحوها أنساق الأحداث، ولكون الحوار بجانب اعتماده على التزامن بين المتحاورين فإنّه يحمل بعداً آخر وهو البعد المكاني "فإنّ ثمة مسافة محتومة بين كلّ متحاورَين حسب الشخص الذي يوجّه إليه الحديث"[3]. ويشكل الحوار حلقة من حلقات الأسلوب

---

[1] الديوان: 1/ 107 ـ 113.

[2] ينظر النقد التطبيقي التحليلي: 70 ـ 72.

[3] أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب: 83.

الشعري لدى بشار، ويستعمله في موضوعاته الشعرية جميعها دون استثناء لأداء الرسالة الإبلاغية:[1]

ولقـــد لَطفـــتُ لهـــا بجاريـــة رَوَت القـريضَ وخالطتْ أدبـا
قالـــت لهـــا: أصـــبحَت لاهيـــةً عمَّـن يــراك لحتفــه ســببا
لــو مــتّ مــات ولــو لَطَفْــت لــه لــرأى هــواك لقلبــه طَرَبـا
فـــارثي لـــه ممّـــا تـــضمّنَهُ مــن حــرِّ حــبِّكم فقـد نـشبا
قالـت (عبيـدة) قـد وَفَيْـتُ لـه بــالودِّ حتَّــى مــلّ فانقلبــا
قـــولي لـــه: ذرْ مـــنْ زيارتهـــا للقائنـــا إنْ جئـــتَ مُرتَقبـــا

يجري الحوار هنا على مستويين أدائيين، الراوي، والمتحاورين، إذ يحتلّ حوار الشخصتين (الجارية وعبدة) مساحة كبيرة، مقارنة بكلام الراوي، وتظهر شخصية الجارية وهي تتحدّث بكلام الشاعر إذ لا ظلّ لشخصيتها الأدائية، وثقلها النصي سوى كونها وسيطة وناقلة لما أناط بها الشاعر، كما تظهر (عبدة) بالمظهر نفسه، إذ أصبحت متجاوبة مع متطلبات الشاعر، وجعلت هي بدورها الجاريةَ وسيطة بينها وبين الشاعر.

ويستخدم الشاعر الحوار في تجديد النمط الأدائي التقليدي إلى أسلوب جديد مستحدث، فحينما يستخلص إلى مدح الممدوح يبتعد بأسلوبه عن تكرار ما ابتُذلَ من الأساليب، فيستعمل المدح غير المباشر ويختار عنصر الناقّة بدل الممدوح، ويدخل في حوار معها:[2]

شــرِبْتُ بَرنْــقِ مُــدامٍ ولــوْ دنــتْ حياضُ (سُليمان) صفا لي مَشْرَبُ
إذا جئــت (حَرَّانــاً) وزرْت أميرَهــا فريُـك مـضمونٌ وواديـك مُعـشبٌ
هنــاك امــرؤٌ إنَّ النّــوال لمَــنْ دَنـا لــه عَطــنٌ سَــهْلٌ وكـفٌ تحلَّــبُ

ويجعل الشاعر من نفسه نداً عنيدة، ويجعل منها وسيلة للحوار الداخلي

---

[1] الديوان: 1/ 1077، وعلى سبيل المثال ينظر الديوان: 1/ 380، و1/ 241، و1/264، و2/ 6، و2/ 16، و2/140.
[2] الديوان: 1/ 300.

وذلك من أجل تقديم المحتوى النفسي للمتلقي بصورة مباشرة، وتنطلق هذه العملية في المستويات المختلفة لعالم اللاّوعي قبل أنْ تصل إلى السطح ويعبّر عنها بالكلام على نحو مقصود من أجل تقديم الوعي على شكل الحوار إلى المتلقي، ولعل قصيدة (عَدِمْتك عاجلاً) من أكثر النماذج طواعية لتمثيل هذا الاتجاه:[1]

عَدَمْتُكَ عاجلاً يا قَلْبُ قلْباً	أتجعَلُ مَنْ هويتَ عَلَيكَ ربّا؟
بأيّ مشورَةٍ وبأيِّ رأيٍ	تملّكُها ولا تسقيك عَذبا؟
تحنُّ صبابةً في كلِّ يومٍ	إلى (حُبّى) وقد كرَبَتْك كرْبا
وتَهتَجِرُ النِّساء إلى هواها	كأنّك ضامنٌ منْهُنَّ نَحْبا
أمِنْ رَيحانةٍ حَسُنَتْ وطابت	تبيتُ مُرَوَّعاً وتظلُّ صَبّاً؟
تروعُ من الصِّحاب وتبتغيها	مع الوَسْواس مُنفرداً مُكِبّاً
كأنك لا ترى حَسَناً سواها	ولا تلقى لها في الناس ضَرْبا
وكم من غمْرةٍ وجواز فَيْنِ	خلَوْتَ به فهل تَزدادُ قُرباً؟
بكيتَ من الهوى وهواك طفلٌ	فوَيْلَكَ ثمَّ ويلَك حينَ شبّا!
إذا أصْبَحْتَ صبّحَك التّصابي	وأطرابٌ تُصَبُّ عليك صبَا
وتمسي والمساءُ عليك مُرٌّ	يُقلّبُكَ الهوى جَنْباً فجنْبَا
أظنُّك من حذار البين يوماً	بداء الحُبِّ سوف تموتُ رُعْبا
أتُظهرُ رهبةً وتُسرُ رَغبا	لقد عذّبتَني رغباً ورَهْبا
فمالك في مودّتها نصيبٌ	سوى عدَةٍ فخُذ بيدك تُرْبا
إذا وُدٌّ جفا وأرَبَّ وُدٌّ	فجانبْ من جفاك لمَنْ أرَبّا
ودَعْ شغْبَ البخيل إذا تمادَى	فإنَّ لهُ مع المعروف شَغْبا
وقالتْ: لا تزالُ عليّ عينٌ	أراقبُ قيِّماً وأخافُ كلْبا

[1] الديوان: 1/165 ـ 166.

لقــد خبّــت عليــك وأنــت ســاهٍ	فكُــنْ خَبَّــاً إذا لاقَيْــتَ خَبّــا
ولا تَغــرُرْك موعــدةٌ (لحُبّـــى)	فــإنّ عـــداتها أنـــزلْنَ جــدْبا
ألا يــا قَلْــبُ هــل لــك في التعــزّي؟	فقــدْ عــذّبْتَني ولقيــتُ جــدْبا

تنبغي الإشارة إلى أنّه لا يفترض هنا وجود سامع، إذ تظهر الشخصية وكأنّها لا تتحدث إلى أحد داخل المنظر الشعري، بل وكأنّها لا تتحدث حتى إلى المروي له، لأنَّ الخطاب في النص خطاب داخلي بحت، ويلحظ أن الزمن النصي يتردد بين الماضي غير البعيد والحاضر، مع كثافة تعبيرية وامتداد دلالي، باستخدام المفارقة والمقابلة الدلالية والزمنية بين العناصر (تملّكها # ولا تسْقيك عذْباً) (تبيتُ # تظلُّ) (هواك طِفْلُ # ثمّ ويلك حين شبّا) (أصبحتَ # تُمسي) (رهبا # رغبا) (ودّ جفا #أربّ ودّ).. وبهذا يحقق النص مزيداً من الترابط والوحدة الشكلية بين عناصره، وتمكّن من تقديم صورة للذات بصورة مباشرة، دون إضفاء رتوشات عليها، وهذا ما جعل النص أكثر واقعية، وأكثر قرباً من عالم المتلقي، يجعله يشعر أنّه يجد فيه صورةً لذاته، وهو يمرّ في هكذا المواقف الانسانية.

رابعاً: الانزياح (النسق المتحوّل) Ecartement:

إنّ الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد النفسي في المستوى الذهني، يتبعها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي، فلو لم يختلف المعنى لم تختلف الصيغة[1]، وهذا الانحراف يصطلح عليه في الدراسات الأسلوبية بالانزياح. وكلمة الانزياح ترجمة حرفية للفظة (Ecart)، ويمكن أنْ يصطلح عليه بمصطلح التجاوز، أو بمصطلح العدول حَسَب قول البلاغيين[2]. وقد تسنّى للانزياح أن يكون عنصراً مهماً من عناصر التفكير الأسلوبي، إذ أنه لا يستمد دلالته من الخطاب الأصغر كالنص أو الرسالة، وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يُسّبك[3]، ولذلك تعذّر تصوره في ذاته إذ هو

---

[1] نظرية الأدب: 236.

[2] الأسلوبية والأسلوب: 163.

[3] م.ن: 97 ـ 98.

من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة فكما لا يتصور الكبير إلاّ في طباقه مع الصغير، فكذلك لا يتصور انزياحاً إلاّ عن أصل[1].

يعتمد الانزياح على ثنائية الكلام المألوف والكلام الأدبي، أو المستوى المثالي والمستوى المنحرف[2]، فالمستوى المثالي هو الأصل الذي يقاس به المستوى المنحرف، ويرى الأسلوبيون أنّ مستعمل اللغة كلما تصرف في هياكل دلالتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف، انتقل كلامه من السِّمة الإخبارية إلى السِّمة الإنشائية، فإنْ تقول: (ضربتُ الولد وأعطيتُ الفقير) فإنك لا تعمد إلى أية خاصية أسلوبية، أما قوله تعالى ﴿فريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون﴾[3]، فيحوي انزياحاً أو عدولاً عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المعفول به أولاً، واختزال الضمير العائد عليه ثانياً (فريقاً كذبتم)[4]، إلاّ أنّ الفارق الكبير بين هذين المستويين يكمن في طبيعتهما، وارتباطهما بمستويات إدارك المتلقي، إذ أنّ مستوى الخطاب المألوف يمتاز بشفافية عالية تسمح للمتلقي باختراقها إلى مردودها الخارجي مباشرةً، لأنه جاهز بصفة دائمة، وحاضر في المخزون الذهني. أما لغة الخطاب الأدبي فإنها تمتاز بكثافة شديدة، لا تسمح للمتلقي بهذا الاختراق السريع، وإنما تتطّلب منه أن يتوقف إزاءها، لينشغل بعناصره البسيطة والمركبة، المجاوزة أو غير المجاوزة، التي ترتبط مرجعيتها الدّلالية بعّدة احتمالات علقت بها من طول الاستعمال أحياناً، ومن طبيعة السياق أحياناً أخرى، وهي خصيصة شعرية في الصياغة الأدبية[5]. ويسهم الانزياح إسهاماً مباشراً في جعل اللغة الشعرية لغة إيحائية، لأنّ الخروج عن المألوف يعطي الأسلوب نشاطاً وتجّدداً وحيوية، وقد عدّه بعضُ علماء الأسلوب حيلة مقصودة لجذب انتباه المتلقي[6].

يتمثل الانزياح في خطاب بشار الشعري في (الحذف، والتقديم والتأخير، والاعتراض والالتفات).

---

[1] م.ن: 98.
[2] البلاغة العربية قراءة أخرى: 203.
[3] سورة البقرة/ 87.
[4] الأسلوبية والأسلوب: 162 ـ 163.
[5] البلاغة العربية قراءة أخرى 203 ـ 204.
[6] ينظر بنية اللغة الشعرية: 176.

- **الحذف Ellipsis:**

عدّت الدراسات اللغوية الحديثة ظاهرة الحذف من مقاييس اتسام النصوص الأدبية بالعمق الجمالي والفني[1]، فالحذف يكثّف دلالات النص الأدبي، ويجعله متّسقاً منظماً[2]، وهو يرفد بنية النص بطاقة إيحائية منطوية على أبعاد فنية ونفسية بغية تقديم ما يسهم في تبلور النص الأدبي، واتّضاح جوانبه المتعددة. فهو بنية توليدية من نتاج تحولات البنية العميقة، لذلك يجب الارتداد إلى البنية العميقة أثناء التحليل دون الاكتفاء بمظاهر البنية السطحية[3].

لقد حُدِّدَ الحذفُ بأنه "علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق. وهذا يعني أن الحذف عادةً علاقة قَبْلية" [4]، والمظهر البارز لطبيعة الحذف هو عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلحق من النص، إذ لا يحل المحذوف أي شيء، ومن ثم يظهر في الجملة الثانية فراغاً بنيوياً يهتدي المتلقي إلى ملئه اعتماداً على ما ورد في الجملة الأولى[5].

فالمسند إليه في قول بشار:[6]

غـرّاءُ كـالقمر المشهور حـين بَـدَتْ   لا بلْ بدا مثلها حين استوى القمَرُ

محذوف، أي (هي غراء)، فنجد تغييب المسند إليه دون تعويض صياغي يقوم مقامه.

يأتي **السياق الأول** من سياقات الحذف لدى بشار، من أجل تقوية إيحائية اللغة الشعرية، "فللحذف وظيفة مزدوجة؛ إنه ينشط الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط المتلقي من ناحية أخرى، هذا فضلاً عن فلسفته الكامنة في خلافية الحضور والغياب والنطق والصمت، فالمباينة بين كلا الطرفين تعمل على استدعاء

---

(1) (اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب) مجلة الأقلام: 77.
(2) لسانيات النص: 6.
(3) ينظر ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي: 11.
(4) لسانيات النص: 21.
(5) م.ن: 21 ـ 22.
(6) الديوان: 3/ 159.

الغائب للحاضر كما يستدعي الحاضر الغائب"[1]. فضلاً عن كثافته الدلالية المقصودة:[2]

الطُّـــــرقُ مقبلـــــةً ومـــــدبرةٌ هـــوِّن عليـــك لأيِّهـــا ركبـــا

لـــولا الحمـــامُ وطيـــفُ جاريـــة مـــا شـــفَني حـــبٌّ ولا كَرَبـــا

فقوله (لولا الحمام) يريد لولا هديل الحمام، والمحذوف في قوله (ولا كربا) هو الخبر (قارب) أي ولا قارب يشفني، فكرب من أفعال المقاربة وحذف خبرها لقيام الدليل عليه من الجملة السابقة (ما شفني) فغياب الدالين المحذوفين شحّن الصياغة عبر الاكتفاء بالقرينة الدالة في السياق التي "هي أهم في الخطاب الأدبي من (الدالّ) نفسه، حيث يكون حضورهُ في الخطاب اسقاطاً للأدبية بالوقوع في هوة العبثية"[3] وبجانب الاتّكاء على السياق اللفظي للعثور على الدوال الغائبة، يتّكيء الحذف أيضاً على القرينة العقلية كحالة حذف الفاعل وإسناد الفاعل إلى نائبه، لأنّ الفاعل معلوم للمخاطَب بالقرينة العقلية فهو لا يحتاج أن يذكر له، وهذا ما يساعد على تكثيف النص، والابتعاد عن الاطالة، ومن الأمثلة على ذلك قوله:[4]

أ (خُـشّابَ) حقّـاً أنّ دارَك تُـزعَجُ وأنَّ الـذي بـيني وبينـك يَـنْهَجُ

ففاعل الهجر معلوم وهو أهل الدار وليست الدار، ففي الحذف إيجاز فضلاً عن الإشعار بأنه متفرد به[5].

ويظهر دور المتلقي بوضوح في سياقات الحذف، لأن إشراكه في الإنتاج الدّلالي يتيح له أن يتدخَّل مباشرةً في إحضار الغائب اعتماداً على السياق وقرائنه الإشارية:[6]

---

(1) البنيات الأسلوبية: 137.
(2) الديوان: 1/ 176.
(3) البلاغة العربية قراءة أخرى: 217.
(4) الديوان: 2/ 91، وتزعج: أي تنقل، وينهج: يبلى. ينظر اللسان: 14/301.
(5) ظاهرة الحذف: 98.
(6) الديوان: 2/ 318.

- إذا فَرحْت فخابِّ تَرْحة عَجَلاً وإنْ تَرحْت فَرَجّي أمَّ عَبّاد

- عُسْرُ النّساء إلى مياسَرة والصَّعْبُ يُمكنُ بعدما رَمَحا[1]

إنّ قوله (إنْ تَرحْتِ فرَجّي) في الأنموذج الأول حذف مفعوله، أي فرِّجي الفَرَح، دلّ عليه مقابله في الشطر الأول، وقوله (الصَّعْبُ) صفة لمحذوف يدل عليه بقية السّياق، على معنى أنهُ يمكن منْ رَوْضه بَعْدَ أنْ رَمَح ودَفَع برجله.

وقد يوغل سياق حذف المفعول في الاتّكاء على عملية التلقّي، ومحاولة تصحيح أيّ فهم سابق أو مزامن للصياغة، ومن الأمثلة على ذلك قوله:[2]

فصليني وصالَ مثلي وذوقي لا تكوني ذوّاقةً كلَّ ضرّب

فنجد مجالاً يتيح للحركة الذهنية أنْ تمارس فاعليتها عند المتلقي بالحذف، إذ قدّم تغييب المفعول إفادة إضافية، لأنّ إحضاره يوهِمُ المتلقّي بأنّ (التذوق) آنيٌّ مرتبط بلحظة الطلب، إلاّ أنّ إسقاط المفعول[3] يزيل هذا الاستنتاج السّريع، ويجعل (التذوق) مستمراً غير مقيّد بوقت.

والسياق الثاني من سياقات الحذف في خطاب بشار الشعري؛ يندرج في دائرة المبدع واتّصال حركته الذّهنية بما يتحدث فيه أو من يتحدّث عنه، إذ تنتاب المبدع في مثل هذه السياقات حالتان متضادّتان، إحداهما تجعل نظرته إلى المسند إليه قائمة على نوع من التقدير والتعظيم لما فيه من الإبهام، والأخرى تجعلها قائمة على الامتهان والتحقير، وهو ما يجعل السياق مزدوجاً في فاعليته الإنتاجية[4]، فمن الحالة الأولى قوله:[5]

الهاشميُّ (ابنُ داود) تداركنا وما لنا عندهُ نُعمى ولا نَسَبُ

---

[1] الديوان: 2/ 98. يقال رَمَح الفَرَسُ إذا ضرب برجله. ينظر اللسان 5: 310.

[2] الديوان: 1/ 268.

[3] قوله (ذوقي) الياء علامة خطاب المؤنث لفعل الأمر ومفعوله محذوف تقديره: ذوقي مودتي الخالصة لتعرف الفرق بيني وبين غيري ممن يظهر المحبّة كذباً.

[4] البلاغة العربية قراءة أخرى: 219.

[5] الديوان: 1/ 236.

ليثٌ لدى الحرب يُذكيها ويُخمدها ولا ترى مثل ما يُعطي وما يهَبُ

أي (هو ليثٌ)، والذي يظهر أنّ بناء السّياق على هذا النّحو يعمل على ترديد المسند إليه مرّةً في صورة (الإضمار) الغائب، ومرّة في وظيفة المسند (ليث)، وهو ما يعني أنّ التحرّك الأدائي قد تمّ عن وعي بنقل المسند إليه من وظيفته الابتدائية إلى وظيفة الخبرية، وذلك من خلال (تنكير - ليثٌ) بحيث أخرجه عن الوظيفة الأولى، وضمن دائرة هذا السياق أيضاً قوله:[1]

حتّى إذا خيّمتْ بعاقبة جارات وال يُفرّجُ الكُرَبَا

فقد حذف جواب (إذا) لتعظيم أمره، ولتعدّد الأمور المتعلّقة به، كقوله تعالى: ﴿ولو ترى إذ وقفوا على النار﴾[2] أي لرأيت أمراً فظيعاً لا تكاد تحيطُ به العبارة[3].

وبخلاف التعظيم يُحذفُ المُسند إليه للتحقير، مثال ذلك قول بشار في هجاء أحد خصومه:[4]

نتيجٌ بين خنزير وكَلْب يرى أنّ الكمارَ له شفاءٌ

أي هو نتيجٌ. وتأتي سياقات الاختصار والإسراع والمحافظة على الوزن لتكون مشتركاً دلالياً بين المخاطب والمخاطَب والخطاب، لأنّ ميل المبدع إلى اختصار السياق خوفاً من الضجر والملل إنْ هو إلاّ استجابة واعية للمتطلبات الشعورية لدى المتلقّي، وكذلك الحال بالنسبة للإسراع وإقامة الوزن.

ويندرج تحت سياق الاختصار والإسراع حذف أدوات النداء، وهذه ظاهرة بارزة في أسلوب بشار الشعري:[5]

---

(1) الديوان: 1/ 329.

(2) سورة الأنعام: آية 27.

(3) الإتقان في علوم القرآن: 190 - 191.

(4) الديوان: 1/ 121، وبخصوص لفظة (الكمار) ورد في الهامش: "الكمار كأنه جمع كمرة، ولم تذكر كتب اللغة التي بين أيدينا هذا الجمع، ويمكن أن تكون الكلمة محرفة عن (الكمر) بضم الكاف والميم وتشديد الراء".

(5) الديوان: 3/ 292 - 295، وينظر: 2/ 37، و2/56، و3/72، و3/86، و3/106، و4/95، و4/113.

أيُّهـــا الـــرازي علـــى أيامـــه　　　رُبَّ يـــومٍ لـــك مـــشهورٌ أغـــرّ

عُقّب أنـت المـرءُ لا يـشقى بـه　　　غائـــبٌ منَّـــا ولا دانٍ حـــضَر

قام النص بحذف أداة النداء (يا) مرّتين في (أيّها .. وعقب) ويرجع سبب حذف أداة النِّداء إلى قرب اللاصق بالمخاطِب ـ مكانياً ـ أو تخيّل ذلك ـ نفسياً ـ كما قد يعود سبب الحذف لأداة النّداء إلى استقامة الوزن الشعري، على نحو قوله:[1]

(خُشّابَ) هل لُمحبّ عندكم فَرجُ　　　أو لا فـإنّي بحبْـل المـوت مُعـتلجُ

وهناك بعدٌ نفسي بالغ الأهمية في بلاغة الحذف، لأنّ الحذف يدخل البنية في دائرة الكثافة الدلالية، بحيث لا يخترقها المتلقي إلاّ بعد معاناة، فيكون اكتساب المعنى شبيهاً بكشف خيوط الرؤية الشعرية، وهذا ما يخلق شعوراً بالرضى في النهاية لدى المتلقّي.

ـ التقديم والتأخير:

يسهل بالنظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر اللغوية داخل نظام الجمل، الحكمَ بمرونة لغة من اللغات أو تصلّبها، وتتجاوز أهمية التعرّف على الجملة ذاتها بالاعتماد على عناصرها المكوِّنة إلى خصائص البنية ووجوه ارتباطها ببقية أجزاء الكلام فإلى النظام العام المحرّك للغة، وتتجلّى أهميةُ دراسة مظاهر ترتيب العناصر في الكلام في الاقتصار على مواطن التغير في الكشف عن الأساليب المختلفة[2]. وقد تنبّه الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى أهميّة هذه الظاهرة الأسلوبية في إثراء البنية السطحية بالدّلالات الجديدة، وذلك عندما تحدّث عن بنية الحذف قائلاً: "باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيدُ الغاية، ولا يزال يفترُّ لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مَسْمَعُه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطف عندك أنْ قُدِّم

---

[1] الديوان: 2/ 74، والقصيدة من بحر البسيط فلو ذكر الشاعر أداة النِّداء لاختلَّت تفعيلة (مُستفعلن) في صدارة البيت، إلاّ أنّه عن طريق حذفه للأداة أخرج التفعيلة سليمة/ خُشّابَ هَلْ /o/o o /o مُسْتَفْعِلُنْ.

[2] خصائص الأسلوب في الشَوقيات: 283.

فيه شيء، وحوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[1]. وقد يعمد الشاعر إلى هذا الأسلوب، فيرتب الألفاظ بخلاف ما يقتضيه ترتيبها ووجودها المنطقي، وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله[2].

يتعلّق بعض سياقات التقديم والتأخير في الخطاب الشعري عند بشار بالمبدع وحركته الذهنية، ويرتبط بعضها الآخر بمراعاة حال المتلقي، ويتعلق بعضها الآخر بالصياغة نفسها:

السياق الأول المبدع: يقول بشار:[3]

- على النأي محزونٌ وفي القرب مُغْرَم	فيـا كَبـداً أيَّ الطـريقين أركَـبُ
- أصـفراءُ في قلـبي عليـك حـرارةٌ	وفي كَبـدي الهيمـاء نـارٌ تَلـهّبُ[4]
أصـفراءُ مـالي في المعـازف سـلوةٌ	فأسْـلو ولا في الغانيـات معقَّـبُ
أصفراء ما في العيش بعدَك مَرغَب	ولا للـصَّبي ملـهىً فـألهُو وألعـبُ
أصـفراءُ لي نفـسٌ إليـك مـشوقة	وعـينٌ على ما فـات منك تصبّبُ

فقد جاء تقديم المسند في الأبيات على المسند إليه في البنية السطحية كتعبير عن الأزمة النفسية المشتعلة عند الشاعر (البنية العميقة) وهو بصدد هجران الحبيبة وجفائها، إذ التوتّر النفسي المهيمن على كيان الشاعر اقتضى تقديم الخبر المباطن لواقع حالته المادية والمعنوية.

يـركنُ بشار إلى أسلوب التقديم والتأخير بغية الأهداف المعنوية في سياقاته الشعرية، والمقصود بالأهداف المعنوية لطائف المعاني التي يؤدِّيها التقديم والتأخير، وهذه المعاني المقصودة هي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة، فتزيدها تدقيقاً وتأكيداً[5]، كما يمكن توضيح ذلك في الأمثلة الآتية:[1]

---

[1] دلائل الإعجاز: 115.

[2] مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي: 149.

[3] الديوان: 1/ 293.

[4] الديوان: 1/ 341.

[5] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات: 286.

(أ)

- لخـدِّك مـن كفَّيـك في كـلّ ليلـة — إلى أنْ تـرى وجْـهَ النَّهـار وسـادُ
- في القصر ذي الشُّرفات البيض جاريةٌ — ريًّا التّرائب والأرداف والقُضُبُ[2]
- لهـم زَجَـلَ بعـد نـوم العيـو — ن وصـفراءُ تـسْتأنفُ الفاقـدا[3]

(ب)

- وأبـراراً نعـودُ إذا غـضبنا — بـأحلام رواجـح كالهـضاب[4]
- منـع النـومَ ذكـرُهُ فتأرَّقْـ — ـتُ لذكرى من شادنٍ مخضوب[5]
- لو مُلِّكَ الشّمسَ قومٌ قبلهم ملكوا — شمسَ النهار وبدرَ اللّيل لا كذبُ[6]

تقـدّم المسند في هـذين الأنمـوذجين علـى المسند إليـه، فـالتحرُّك الأفقـي بالتقديم والتأخير أدَّى إلى تغير الناتج الدّلالي، ذلـك أنّ الأصـل تقديم العامـل علـى المعمول، لكنّ التفاعل الذهني استدعى الخروج عن هذا الأصل لأهداف أدائية فـ (لهم زجَلٌ) يختلفُ عن (زَجَلٌ لهم)، و(أبراراً نعود) يختلفُ عن (نعود أبراراً) فتقديم الخبر والمفعول أخذا طابعاً تصويرياً، على حين إنّهما يحتفظان بمعناهما الخالص في موضعهما الطبيعي، هـذا بجانب التركيـز الـدّلالي علـى الـدّال المتقـدّم لتعميق الناتج عن طريق القصر أو التخصيص أو التشويق.. الخ لتكثيف الفاعلية الإدراكية لدى المتلقّي تجاه المعمول المتقدّم، بوصفه نقطة الارتكاز التي يتفجّر منها المعنى.

السياق الثاني: يعتمد على الطرف الثاني وهو المخاطَب ودور ردود فعله، وذلك لإثارة انتباه المخاطَب[7]، وتسليط الضوء على مكانته ومركزه، على نحو قوله:[8]

---

(1) الديوان: 3/ 135.
(2) الديوان: 1/ 263.
(3) الديوان: 3/ 149.
(4) الديوان: 1/ 251.
(5) الديوان: 1/ 269.
(6) الديوان: 1/ 237.
(7) ينظر من بلاغة النظم العربي: 194 و176.
(8) الديوان: 1/ 243.

- عليك سماءٌ دوننا تُمطرُ الرَّدى وسَوْرَةُ طَبٍّ لم تقلّم مخالبُه
- بنا حاجة أنت ابن عمرو طبيبُها فأنصفْ أخاً أصفاك أشعارَهُ رفدا[1]

ومنها تعجيل المسرّة للمخاطَب أو تعجيل المساءة، فمن الأول قوله:[2]

- للّه أيامُكَ في مَعَدٍّ ثمّ بني قحطان ثمّ عبْد
- لكم نجدةُ العباس في كلِّ موطنِ ويوم حنين إذ أشاع وأشهَدا[3]

بنى لكم العباسُ في شرف العُلى وفضلُ ابن عبّاسِ أغار وأنجَدا

ومن الثاني قوله:[4]

- وأبى لك الحَسَبُ اللئيمُ فنالَه وكساك ذلّتَهُ أبوك القُعْدُدُ
- على أهلها تجني براقشُ فاتّقوا جناية عَبْدِ واسعَدوا بقلوب[5]

وهذا يدل على انفتاح أسلوب التقديم والتأخير على الجانب الاجتماعي مع الجانب الأدبي، من خلال تحوّلات المسند إليه في هذا السياق التقديمي الذي أنتج في الأنموذج الأول تعجيل المسرّة وفي الثاني تعجيل الإساءة، إذْ يلاحظُ فيهما نوعٌ من الاتّصال الاجتماعي الذي يتوافق مع الاتّصال الأدبي[6]، لأنه فضلاً عن الطاقة التعبيرية التي تزيد السياق تدقيقاً وتأكيداً، فإنّ التقديم والتأخير هنا يتدخلُ في العلاقات الاجتماعية من خلال التركيز على كرم النسب والحسب أو لؤمهما، انطلاقاً من تحقيق (الأثر) في المتلقين، مما يكسبه وظيفة اجتماعية مباشرة.

---

(1) الديوان: 3/ 133.

(2) الديوان: 2/ 236.

(3) الديوان: 3/ 40، وينظر 3/ 284 ـ 285.

(4) الديوان: 2/ 323.

(5) الديوان: 1/ 365. وقوله: (على أهلها تجني براقش..) مثلٌ وأصله (على أهلها جنت براقش). ورد في مجمع الأمثال 2/ 14: "كانت براقش كلبة لقوم من العرب فأغير عليهم، فهربوا ومعهم براقش، فهجموا عليهم فاصطلموهم"، فوظّف بشار هذا المثل في هجاء (أبي هشام الباهلي) وجعل موقفه من قبيلته كموقف هذه الكلبة.

(6) ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 260، والصوت الآخر: 245 ـ 246.

ويلتجيء بشار أيضاً إلى سياق التقديم والتأخير للمحافظة على عملية إفهام المتلقي، فعلى سبيل المثال توظيف تقديم الجار والمجرور في سياق الجملة الفعلية على الفاعل، إذْ إنّ تحريك شبه الجملة تقدّماً جاء بسبب الاحتراس من الخلل الذي قد يتسرّب للنّاتج، لأنّ الحفاظ على الأصل الترتيبي يكون منتجاً لدلالة غير مستهدفة تماماً:[1]

سَبَقَ الشروقَ إليه أشعَثُ شاحبٌ   مثل السبيَّة مُسَمّراً بكلابه

أي أتى (الثور) قبل شروق الشمس صائدٌ أشعث، فتقدّم الجار والمجرور على الفاعل ليشخِّص السبب الذي من أجله خرج الصّياد في هذا الوقت المبكِّر ويُخصِّصهُ، وإلاّ لكان الفهم يؤخذ على عمومه وهو أنّ الصياد خرج إلى الصِّيد مبكِّراً كعادته في التبكير، لا من أجل هذا الثور الذي أراد الشاعر تخصيصَهُ وإلقاء الضوء عليه، وقريب من هذا تأخير المسند إليه (الفاعل) وتقديم المسند (المفعول به) في قوله:[2]

- لقد كنتُ في ظلّ العذارى مُرفّلاً   أحَبُّ وأعْطى حاجتي حيثُ حلّت

فغيّـر ذاك العيش تـاجٌ لبِستُهُ   وطاعـةُ والٍ حرّمـتْ وأحلّـت

- سـقتك الخمـرَ عيناهـا   وإنْ لم تَـشْرب الخمـرا[3]

فجاء اسم الإشارة (ذاك) لحصر الدّلالة عن عموميته وتخصيصها بالحالة الهنيئة التي تحدّث عنها المخاطب في البيت الأول. وفي الأنموذج الآخر نجده وهو بصدد تصور التأثير السحري لعين المحبوبة، لذلك يقدِّم باعث النشوة (الخمر/المفعول به) على الفاعل (عيناها).

السياق الثالث هو الصياغة: وهذا يعني أنّ التحرّك الأفقي للتقديم والتأخير من طبيعة الصياغة المثالية:[4]

---

[1] الديوان: 1/ 286. (السَّبيَّة): الدُّرّة حين يخرجها الغواص من صدفتها، و(مسمراً) بمعنى بات يسامر كلابه.

[2] الديوان: 2/ 10، وأراد بالتاج: الشيب.

[3] الديوان: 3/ 238.

[4] الديوان: 3/ 19.

- غبيُّ العين عن طلب المعالي وفي السّوآت شيطانٌ مريدٌ

- لها منطقٌ فاخرٌ فاتنٌ كحلّي العرائس يُستَمْلَحُ[1]

ففي الأنموذج الأول قدّم متعلّق الخبر (في السوآت) على الخبر (شيطانٌ مريد) من أجل ترابط السياق ومجاورة أو ملاصقة شبه الجملة (الجار والمجرور) مع شبه الجملة في الشطر الثاني:

- غبيُّ العين عن طلب المعالي وفي السّوآت شيطانٌ مريدٌ

فأضفى التقديم على البيت تلاحماً وتناسجاً طريفاً من حيث الابتداء بالخبر والانتهاء بالخبر، والتوسّط بمتعلقاتها (الجار والمجرور). أما الأنموذج الثاني فبالرغم من تعلّق الشاعر بحديث المحبوبة إلاّ أنّه من أجل ترتيب نسق الوصف في السياق؛ أخّره ليكون كسلسلة متواشجة مع النعتين التابعين: (لها منطقٌ فاخرٌ فاتنٌ)، ومتداخلة مع التنوينات المتتالية بعضها في بعض.

وهناك جانب آخر متعلق بهذا السياق، وهو بعض الظواهر التعبيرية التي تتّصل بالخواص الإيقاعية، ولكنّ الحديث عن هذا السياق الموسيقي سيكون في الفصل الثالث، الخاص بالمستوى الموسيقي.

- الاعتراض:

يقصد به كلُّ فكرة تقطع سلسلة الموضوع الذي يكون النص بصدد طرحه عبر فكرة مقحمة تمسُّ الموضوع نفسه، أو فكرةٍ ذات صلة عابرة بالموضوع، أو فكرة طارئة لا علاقة لها بالموضوع، يكون بمثابة تأكيد للموضوع المطروح يستهدفُ المبدعُ التركيزَ عليه[2]، والإكثار من الجملة المعترضة في النص سمة ذهنية في واقع الأمر تدلّ على تزاحم الأفكار في ذهن المخاطِب[3].

إنّ الاعتراض بنية متعلقة بالمبدع وراجعة إلى تحوّلاته الذهنية، وهي نتيجة

---

[1] الديوان: 2/ 108.

[2] القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي: 38.

[3] بدر شاكر السياب: 416.

التفاعل المثمر للعملية الذهنية (البنية العميقة) داخل ذات المخاطب، ونضج للفكرة المثارة إلى أقصى حدودها، وتعتمد في وجودها على حضور المتلقي في عملية الإبلاغ، لأنّ المخاطب المبدع يكيّف خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم، ومنْ ثمّ يعمّق انعكاس حضور المخاطَب في صفحات الخطاب[1]. إلاّ أنّه قد تكون كفّة المخاطب أثقل في بنية الاعتراض من كفّة المتلقي نتيجة عدم وجود عهد معرفي متقدّم بين طرفي المعادلة (المخاطِب والمخاطَب).

للاعتراض سياقان في بنية الخطاب الشعري عند بشار:

السياق الأول/التداعي الذهني:

يُعنى به أنّ الإنسان عندما يودّ طرح قضية فكرية أو عندما يتحدث عن أحد المواضيع، فإنّ مخزونه من التجارب الذّهنية يجعله (يتداعى) من فكرة إلى أخرى ذات علاقة بموضوعه[2]، فقصائد الشاعر هنا تعبّر أدق التعبير عن الذات، وتمثّل تكثيفاً شديداً لوعي الذات وعاطفتها تجاه وجودها وموقفها من الآخر. يقول الشاعر:[3]

ما لي - وأنت ضعيفٌ غير مرتقَب -   أُبقي عليك وتفْري غير إبقاء

فنجد في البيت ارتداداً إلى الداخل، والقيام بإجراء حوار مع النفس، ثمّ قطع سلسلة الحوار جرّاء تداعي الصفات الذميمة المتعددة للمهجوّ على ذهن الشاعر، ليوجّه هذا الخطاب المعترض له.

وقد يكون هذا الارتداد إلى البنية العميقة أكثر حساسية وبروزاً في صور الغزل وأثناء مخاطبة المحبوبة:[4]

- حدِّثيني - فقدْ وقَعتُ بشكّ -   أتعمّدت سُخطنا أم غَبيت؟

- أسعادُ جودي - لا شفيتُ سعادا -   وصلي بوُدِّك هائماً معتاداً[5]

---

[1] الأسلوبية والأسلوب: 80.

[2] ينظر القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي: 39.

[3] الديوان: 1/ 122.

[4] الديوان: 2/ 1.

[5] الديوان: 2/ 165.

فضلاً عن بتر سلسلة الطلب (جودي - صلي - حدّثيني - أتعمدّت - أم غبيت)، خلق الاعتراض إحالة زمنية في سرد الحدث من الماضي إلى الحاضر، كما أنه عكس وعي الذات تجاه موقفها والاستمرار فيه، ممّا أحدث تناقضاً في السياق بين طلب (الهائم المعتاد - الشاعر)، والصلابة في الموقف في موقف الآخر[1].

وعندما يهمّ بالحديث عن رؤية الحبيبة يتداعى إلى ذهنه اللقاء المرتقب معها، وهو يعّد من الأفكار التي لها علاقة مباشرة بالموضوع؛ لأنّ الرؤية من مستلزمات اللقاء:[2]

أبشر - ستلْقى غداً سُعدى - برؤيتها   وكلُّ ما في غدٍ دانٍ وبعد غد

ومن العلاقات غير المباشرة قوله:[3]

فلما رأيت الهوى قاتلي   - ولست بجار ولا بابن عمٍّ -

دسستُ إليها أبا مجْلزِ   وأيُّ فتى إنْ أصاب اعتزم

فإنّ الجملة المعترضة (ولستُ بجارٍ ولا بابن عمٍّ) قطعت خطّ الحدث المباطن لحالة الذات الواعية، لأنّه تداعى إلى ذهنه مفهوم القرابة في النسب والجوار اللّتان تعكسان بدورهما علاقات الجوار وسهولة رؤية المحبوبة، لأنّه ليس من أقربائها ولا ساكناً بجوارها فيكلّمها سراً.

ويظهر من خلال الاستقراء أنّ العلاقة المباشرة تحظى بنصيب أوفر من العلاقة غير المباشرة على طول ديوان بشار، وهذا يدلّ على ترابط أفكار الشاعر واتّساق عناصر النصوص وتواشجها.

السياق الثاني: هو التداعي الفنّي:

إنّ طبيعة الموضوع أو طبيعة الفكرة التي يستَهْدفها النّص، تفرض على الشاعر أنْ يقطع سلسلة أفكاره العامّة، ليركّز على فكرة خاصة يجدها ذات أهمية، سواء

---

[1] الجملة المعترضة (لا شفيتُ) معناه: لا أطلب الشفاء من الحب ولا أمَلّ من المواصلة.

[2] الديوان: 3/ 142، وينظر الديوان على سبيل المثال: 1/ 215، و1/198، و1/ 140، و1/ 218، و2/ 314.

[3] الديوان: 4/ 158، وينظر: 1/ 170، و1/ 175، و1/ 304.

أكانت ذات صلة بموضوعه، أم لا[1]، لارتباط الفكرة الوثيق بمسارات المخاطب الشعورية والنفسية، مثلما نجد ذلك في هذه الدفقة الشعرية التي يقطع الشاعر فيها سلسة أفكاره، من أجل تسليط الضوء على فكرة جديدة وجدت طريقها إلى فكر الشاعر/ البنية العميقة، فتجسدت في الأسلوب الشعري/ البنية العميقة:[2]

فقلتُ أحسَنْت أنت الشمس طالعةً ... أضرمت في القلب والأحشاء نيرانا

فأسمعيني صوتاً مُطرباً هزجاً ... يزيدُ صبّاً مُحبّاً فيك أشجانا

- يا ليتني كنتُ تفاحاً مُفلّجةً ... أو كنتُ من قُضُب الرّيحان ريحانا

حتّى إذا وجدَت ريحي فأعجبها ... ونحنُ في خلوة مُثّلَتْ إنساناً -

فحرّكت عودَها ثمَّ انثنتْ طَرَباً ... تشدو به ثمّ لا تُخفيه كتْماناً

فقلتُ أطرَبتنا يا زَينَ مجلسنا ... فهات إنك بالإحسان أوْلانا

يقطع الشاعر سلسلة الحدث، ويخالف الموضوع المتناول، فيطرح هذه الفكرة الخاصة (يا ليتني كنتُ تفاحاً..)، ثمّ يعود إلى الموضوع الأول (فحرّكت عودها..)، وبهذا يقطع الزمنَ الواقعيّ زمنٌ ذاتي، فخلال تداعي هذه الفكرة، أضافت الجملة المعترضة زمناً ذاتياً من خلال انقطاع الزمن الواقعي، فانتقل زمنُ النص إلى زمن مطلقٍ حاملٍ لصورة صيرورة الذات وهي تتحوّل من كائن إنساني إلى كائن نباتي ثمّ إلى إنساني، وجعلت من الشاعر أيضاً أنْ يتأمّل في هذه الفكرة المستحدثة والتوقُّف أمامها[3].

لقد وظّف الشاعر أسلوب الاعتراض في بنية نصوصه، وجعل منه محطّات فنية للأفكار المتزاحمة على مخيلته، وتكثيفاً أدائياً للبثّ الشعري.

- الالتفات apostrophe:

إنّ الالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على تجاوز النسق المتّبع، وخاصية تعبيرية تمتاز بطاقتها الإيحائية، لأنّ بناءه يعتمد على الانزياح (العدول) من خلال

---

(1) ينظر القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي: 39.

(2) الديوان: 4/ 195 - 196.

(3) راجع الفصل الأول/ المبحث الثاني.

المطابقة، وحدّه: "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" [1]. وهذه المطابقات تمثل النسق اللغوي المثالي في الأداء، ويمثل الالتفات خروجاً عن هذا الأصل.

ويُعدُّ الالتفات في شعر بشار آلية فعّالة استعان بها في تناول أغراضه الشعرية، ومن أشكال الالتفات البارزة لديه؛ الانتقال من المخاطَب إلى المتكلم، ومن الجمع إلى المفرد ومن المفرد إلى الجمع، عبر التوازي بين (أنا - أنت) أو (أنت - نحن) على نحو ما جاء في قصيدة (قلْ لحبّاء) :[2]

1-قُل (لحُبّاء) إنْ تعيشي فموتي	سوف نرضَى لك الذي قد رضيت
2-قد قبلْنا ما كان منْك إلينا	وبَرينا من عَيبه إنْ بَريت
3-حدِّثيني - فقد وقعتُ بشكٍّ -:	أتعمّدت سُخطنا أم غبيت؟
4-يوم تعْصين عَزْمتي في أمور	لو تمنَّيت مثلها ما عُصيت
5-إنْ تكوني غَنَيت عنّا فإنّا	عنْك أغنى، فيمِّمي حيثُ شيت
6-كيف صبري - وأنت عندي -	بمكان المباعد المقوت؟!
7-وإذا ما أردْت ودِّي هنيئاً	فصليني بالصبر عمَّن لَقيت
8-أنت ياقوتة قدّرتُ عليها	لا أحبُّ الشريك في الياقوت

إنّه يعرض حالته النفسية عبر التوازي والانتقال من ضمير المخاطب إلى المتكلّم (ب1 - ب2) ومن الجمع إلى المفرد (ب1 - و 2 - 4) ثمّ من المفرد إلى الجمع (ب5) وبالعكس (ب6 - 8)، وقد يكون سبب هذا التضخيم للذات (سوف نرضى - قبلنا - إلينا - برينا - عنّا - سُخطنا ..) الذي شخّصه مقابل صورة الحبيبة المخاطَبة (أنت) عائد إلى قوّة حضور الذات وشدّة تعلقها بالمحبوبة، ومنْ ثمّ فرض وجودها على السياق. وهذه ظاهرة يمكن استشفافها في كثير من قصائد الشاعر كما يمكن

---

[1] البديع: 58.
[2] الديوان: 2/ 1 - 4.

ردّ الانتقال من الغائب إلى الحاضر ومن الإفراد إلى الجمع الذي يشكّل (ثنائية الحضور والغياب) إلى مدى التجاوب النفسي من المقابل:[1]

-أ أحزنكَ الأُلى ظعنوا فساروا   أجلْ فالنّوم بعدَهم غرارُ
-إذا لاح الصوّار ذكرتُ نُعمى   وأذكرُها إذا نَفَخَ الصِّوارُ
-كأنّك لم تزُرْ غرَّ الثّنايا   ولمْ تجمَعْ هواك بهنّ دارُ
-على أزمانِ أنت بهنَّ بَلٌ   وإذْ أسماءُ آنسة نوارُ
-ينفّسُ غمَّه نظرٌ إليها   ويقتلُ داخل الشّوق الجوارُ
-ليالي إذْ فراقُ بني سَلولِ   لَدَيه وعنده حَدَثٌ كبارُ
-كأنّ فؤادَهُ ينْزَى حذاراً   حذار البين لو نفع الحذارُ

فنجد حضوراً مكثّفاً (لأنا) نتيجة غياب (أنت) في السياق الأدائي وفي واقع الشاعر، وعلى وجه الخصوص في الأبيات الأربعة الأولى، إذ إنّ وطأة الغياب أدخلت المخاطب في نسق الماضي، فاتّكأ على السّرد معتمداً على ذاكرته، ويستمر هذا النّسق على طول ثمانية أبيات ثمّ تعود سيطرة (أنا) المتكلم مقابل (هي) الغائبة في هيئة (أنا - أنت) في نسق حواري ليختتم لوحة الغزل بهذا الحضور البارز للذّات.

ويمكن عدُ الالتفات من التقنيات الجامعة للأساليب الشعرية المتنوعة في الأداء الشعري عند بشار، لانطوائه على أساليب السَّرد الشعري والحوار والمونولوج والغياب والحضور فضلاً عن تداخل الأزمنة وتقاطعها :[2]

1-طربَ الحمامُ فهاج لي طَرَبا   رُبما يكون تذكُّري نَصَبا
2-إذْ لامني (عمروٌ) فقلتُ له   غُلِبَ العزاءُ ربّما غُلِبا
3-إنَّ الحبيبَ . فلا أكافئهُ .   بعث الخيال عليَّ واحتجبا

---

[1] الديوان: 3/ 247 - 257. و(الغرار) القليل من النوم، و(الصّوار) الأول: هو القطيع من الظباء أو بقر الوحش، و(الصِّوار) الثاني: هو القطعة من المسك وجمعها أصورة.

[2] الديوان: 1/ 175 - 177.

4-فاعــذرْ أخــاك ودَعْ ملامتَــهُ إنَ المـــلامَ يزيـــدهُ تعبـــا

5-لا تنْبــهَنْ عرضـــي لتَقْـــسمَهُ مـــا كـــان عــرْضُ أخيـك مُنْتَهبـــا

6-وانْــح الغــداة علــى مقابلــهم لخليلـــك المـــشْغوف إنْ طَلَبـــا

7-الطـــرْقُ مُقبلــــةٌ ومُــــدبرةٌ هـــوّن عليـــك لأيِّهـــا ركبـــا

8-لـولا الحمـام وطيـفُ جاريـة مـــا شـــفّني حُـــبٌ ولا كربـــا

9-خُلقـــت مباعـــدةً مُقاربـــةً حرْبـــاً وتمّـــتْ صـــورةً عجبـــا

يسترجع الشاعر الماضي وملابساته من خلال لحظة حاضرة مشتعلة لانبعاث الذكريات:

طــربُ الحمــام فهــاج لي طَرَبــا ← يكـــون تـــذكُري نـــصبا

ويستمر الاستغراق في تذكّر ما مضى حتّى البيت الرابع، فيلتفت المخاطب إلى الحاضر، ولكن بالاعتماد على الماضي، إذْ يجعلُ منه رصيداً أدائياً وحجةً دلالية لبناء الحاضر ومواجهة المقابل، بدلالة حرف الربط السببي الفاء (فاعذر)، دون أنْ يطول بقاؤه في الحاضر، إذ يدخله (الحمام وطيف الجارية) في الزمن الماضي مرة أخرى، وهذه الانتقالات، والتنويعات جعل من بنية النص عميقة ثرية لانطوائها على تنويعات زمنية وأسلوبية ، وهذا ما حدا ببعض البلاغيين أنْ يربطوا الالتفات ـ فضلاً عن البعد الزمني- بالتوازن التركيبي في عملية التعبير[1].

ويعدّ التجريد شكلاً من أشكال الالتفات[2]، وهو يتمثل في مخاطبة الشاعر نفسه[3]، إذ يحظى هذا الأسلوب باهتمام كبير في شعر بشار، وهذا الأسلوب وجه من وجوه المونولوج لأنّه أيضاً خطاب للذات المنفتحة تجاه خصوصياتها المادية والمعنوية، وكثيراً ما يجيء هذا الشكل في استهلال القصائد، ولعلّ قصيدة (نبابك)[4] من أكثر القصائد تمثيلاً لهذا الأسلوب:

---

(1) البلاغة والأسلوبية (محمّد عبد المطلب): 208.

(2) ينظر مفتاح العلوم: 86 ـ 87.

(3) ينظر الإيضاح: 206.

(4) الديوان: 3/ 135.

نَبا بـك خَلْـفَ الظـاعنين وسـادُ	ومالــك إلاَّ راحتيْــكَ عمــادُ
لخـدِّك مــن كفَّيــك ﴿ كـلِّ ليلـة	إلى أنْ تـرى وجْـه الـصباح وسـادُ
كأنّــك للـشّوق الغريــب إذا ســرى	من الوجه مشدودٌ عليك صفادُ
تَبيـتُ تراعــي اللّيـل ترْجـو نفـادَهُ	ولــيس لليــل العاشــقين نفــادُ
تقلّـــبُ ﴿ داجٍ كــأنَّ سَــــوادهُ	إذا انْجـاب موصـولٌ إليـه سـوادُ
أبـى لـك إغمـاضَ الخلـيِّ جُفونَـهُ	علـى النّـوم عـينٌ صـبَّةٌ وفـؤادُ
وطـول جهـاد الـنّفس فيمـا تتبّعـتْ	وإدراكـكَ الـنّفس اللجـوجَ جهـادُ
وبُعـد المـدى مـنْ غايـةٍ لـو جريتَهـا	إلى هَجْر سُعدى ما هَجاك بعادُ

اعتمد الشاعر على أسلوب التجريد ﴿ مطلع هذه القصيدة على طول ثمانية أبيات، ثمّ يعود بعدها إلى ضمير المتكلم المفرد ليسيطر هذا الضمير المفرد على أجواء القصيدة إلاَّ ﴿ حالات قليلة يلتفت فيها إلى ضمير الغائب، أو ضمير الجمع المتكلمين، وهذا يعكس عمق العقل الباطن ومدى حضوره لمدِّ بنية السّطح بالدّفقة الشعورية.

إنّ اندراج التجريد ضمن دائـرة الالتفـات راجـعٌ إلى بنيـة النظـام اللغوي، لأنّ ظاهر الحديث ﴿ الأبيات السابقة على سبيل المثال، كان يقتضي البَدء بلسان المتكلم، فالانزياح ليس بالنسبة لكلام سابق، وإنّما بالنسبة للأصل الذي يجب أن يكون عليه الكلام، وبهذا يدخل التجريد ﴿ مجال الالتفات[1].

ولا يقتصر التجريد ﴿ خطاب بشار الشعري على مطالع القصائد، بل يردُ أيضاً ﴿ تضاعيف القصيدة[2] متداخلاً مع ضمائر المتكلّم والغياب وضمائر الإفراد والتثنية والجمع، لخلق التنوع ﴿ التقنية الأدائية، وهذا التنوع سمة مميزة للنص وعامل من عوامل تجدّده.

ومن أشكال الالتفات التي تقترب من أسلوب التجريد، الكلام على النفس باستعمال صيغة ضمير الغائب، وهو فنٌّ من التعبير تكاد أهميته تقترب من أهمية

---

(1) البلاغة والأسلوبية (محمّد عبد المطلب): 206.

(2) ينظر على سبيل المثال لا الحصر الديوان: 1/ 181، و1/166، و1/ 169، و3/ 164، و3/172.

خطاب النفس لدى بشار، وإنّ كان أقلّ منه استعمالاً، وهو يقع بالدرجة الأولى في استهلال القصائد وبالدرجة الثانية في وسط القصائد[1]، فمن المطالع قوله:[2]

مــــا ردّ سَـــــلوَتَهُ إلى إطرابـــــه حتّى ارعوى وحَدا الصَّبا بركابه

إنّ كـان لـيس بـه الجنـونُ وإنّمـا لَعِــبَ الرُّقـاةُ بقلبــه أو مـا بــه

فالضمائر الغائبة في البيتين عائدة إلى معلوم من السياق، وهو المتكلم نفسه، وهو من الالتفات لأنّه ورد على خلاف الأصل، فالأصل أنّ يتحدّث المتكلم بضميره، وروده على خلاف الأصل يلفت انتباه السامع، ولو تحدّث بضمير المتكلم لم يكن له هذا الإيحاء، لأنّ ضمير الغائب منح الشخصية المتحدّث عنها في التعبير امتداداً وأبعاداً جديدة، نتيجة جرِّ المتلقي إلى التفكير في هذا الذي ارتكز عليه ضمير الغائب.

إنّ أسلوب الالتفات كونه، طاقة تعبيرية متمثلة في انتقال الكلام من أسلوب إلى أسلوب؛ مرتبط بالمخاطَب والمتلقي[3]، فالمتلقي يزداد تنبهاً ونشاطاً بفضل هذا الأسلوب، والذي يتلقّى قول بشار:[4]

خفّض على عَقَب الزّمان العاقب ليس النجاح مع الحريص الناصب

فإنّه يجد تنشيطاً لعملية التلقي لديه بتحويل الإرسال نحوه من دون ضياع لأيّة شحنة من شحنات الخطاب، وذلك عبر خلق شعور لديه أنّ الخطاب يحاور نفسه وشعوره مباشرة. وأما ما يخص المبدع، فإنّ الالتفات أداة من الأدوات الأدائية الأسلوبية، وهو يقوم النص من خلاله برصد هذه الطاقات التعبيرية لأنّها تعطي الأداء قيمته الأسلوبية[5].

لقد عدّت الأسلوبية الانزياح من أهمّ لبنات البنيان الشعري، وهي ترى أنّ الشعرية عمليةٌ ذاتُ وجهين متعايشين متزامنين، الانزياح ونفيه، تكسيرُ البنية وإعادة البناء؛ فلكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أنّ تكون دلالتها مفقودة أولاً

---

[1] ينظر الديوان: 1/ 169، و1/ 306، و2/127، و3/ 160، و3/ 165.
[2] الديوان: 1/ 278 ـ 279.
[3] ينظر من بلاغة النّظم العربي: 1/ 202 ـ 203، والبلاغة والأسلوبية: 209.
[4] الديوان: 1/ 166.
[5] ينظر البنيات الأسلوبية: 132.

ثمّ يتمّ العثور عليها، ويتمّ ذلك كلّه في وعي المتلقي[1]، ممّا يؤكّد دور المتلقي في تحقق النص وإنتاجه، فضلاً عن تلقيه.

خامساً: أساليب طلبية:

تندرج الأساليب الطلبية في البلاغة العربية ضمن دائرة علم المعاني، وهي تشكّل مع الخبر مقومات هذا العلم، وتمتاز بنية الطلب باستدعائها "مطلوباً غير حاصل وقت الطلب" [2]، وتكمن أهمية الجمع بين هذين القانونين في علاقتهما الضدّية، لأنّه إذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها الثابت فإنّ الطلب يمثلها في جانبها المتحرِّك[3]. فالأساليب الطلبية كالتمنّي والاستفهام والأمر والنهي والنداء، من أبرز مظاهر اللغة التي تعبّر عن حيويتها؛ وتتمثل هذه الحيوية بعدة عوامل؛ منها العامل الصوتي، فمن مقومات التراكيب الطلبية؛ البعد الصوتي، إذ إنّ النغمة الصوتية لهذه الأساليب لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب قولي أو فعلي، أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحاً غير منغلق. ومنها العامل النحوي أو الصرفي، فالصيغ الطلبية تعتمد على أدوات خاصة أو صيغ معينة، وهذه العناصر تسهم بأكبر قسط في تحديد مدلول تلك الأساليب، والعامل المعنوي البلاغي؛ فمن مقوِّمات هذه الأساليب - في ظاهرها - التعبير عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، وأخيراً العامل النفسي؛ فهذه الأساليب تنبيء بقيام حوار، سواء بين المخاطِب والمتلقي أو بين المخاطِب ونفسه (المونولوج)[4].

لا تقتصر مهمّة أساليب الطلب الأدائية على السياق الذي يتحملها منقطعاً عن الأصل، وإنّما يعمل السياق على توليد ناتج إضافي، أي الأصل الوضعي يظلّ في خدمة السياق وبخاصّة السياق الخارجي الذي يضمُ طرفي الاتّصال كما يضمّ الظروف المصاحبة. وإنّ الحركة الذهنية في استدعائها لبنية الطلب تدور بين ثبوت المتصوِّر، أو حصول الانتفاء، وهذا الحصول له مستويان:

---

(1) ينظر بنية اللغة الشعرية: 173.

(2) الإيضاح: 130.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 319.

(4) م.ن: 319.

الأول: المستوى الذهني الداخلي، الثاني: المستوى الخارجي الذي يطابق المستوى الداخلي من حيث بناؤه الشكلي ومن حيث إنتاجيته الدّلاليّة[1].

يتموضَعُ هذا المبحث على أساليب الاستفهام والأمر والنهي والنِّداء، على أساس أنها من أبرز الأساليب الطلبية في شعر بشار.

. الاستفهام:

عرّف البلاغيون الاستفهام بأنّه طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً، ويدور السؤال فيه حول حقيقة أمر أو عمل،[2] وله أدوات مخصوصة هي: (الهمزة . هل . ما . منْ . أي . كم . كيف . أين . أنّى . متَى . أيّان)، وهو من الأساليب التي اعتمد عليها بشار في بنية تراكيبه الشعرية، لأداء البثّ الشعري بمستوياته المختلفة، وإذا كانت محاور (المُستفْهِم والمُستَفْهَم والمُستَفْهَم عنه) هي المحرِّك لبنية الاستفهام وتشكيلاته، فإنّ ثنائية الحضور والغياب تسيطر على أجوائه، إذ تنشطر عملية الاستفهام في كلّ مظاهرها إلى هذين البعدين، لذلك تتخذ الدراسة هذه الثنائية بؤرة الدخول إلى آفاق أسلوب الاستفهام لدى بشار، ليجعل منها منطلقاً أسلوبياً بغية الكشف عن جوانب من دلالات هذا الأسلوب وإيحاءاته.

. الحضور:

يسهم أسلوبُ الاستفهام في اتساق النصّ، ويقوي فيه التفاعل السياقي والمعنوي (السطحي والعميق)، وهو كغيره من الأساليب الطلبية يرتكن الباث فيه إلى إسهام المخاطَب الذي يتحوّل من متلقٍ مجرّد إلى طرف مشارك[3]، ولعلّ الحضور السياقي للآخر سواء على هيئة (أنا . هي أو هو) أو على هيئة (أنا . أنت) من أبرز مظاهر حضور المتلقي في بنية النص، ويمتاز شعر بشار بتوظيفه الفعّال لهذا الحضور:[4]

أهَجَرْتَ عبدةَ أم عدك مسير؟ ... لا بلْ تُلمّ بأهلها وتدورُ

أنّى ظَنَنْتَ به الظنون؟ وقلبهُ ... يا عبدَ في لُجَج الهوى مغمورُ

---

[1] البلاغة العربية قراءة أخرى: 278 . 279.
[2] ينظر البلاغة العربية في ثوبها الجديد :80/1.
[3] خصائص الأسلوب في الشوقيات: 350.
[4] الديوان: 3/164–165.

فهذا الحضور السياقي لعبدة في هيئة (أنا - هي) و(أنا - أنتِ) وتوجيه الخطاب نحوها، كان له الدور البالغ في ميلاد النصّ وانفتاحه، عبر توجيه حركة الاستفهام في مسارين؛ الأول أُفقي نحو عبدة والثاني: عمودي نحو نفسه (الشاعر) الحائرة.

إنّ للحبّ سلطة قوية على كيان الشاعر، وينعكس الحب بدوره على الكيان الشعري لديه، ويبرز الإقرار بهذه الحقيقة، والاعتراف بتغلغل الحبّ إلى شغاف قلبه، في المستوى التركيبي من خلال أسلوب الاستفهام الذي ختم به الدفقة الشعرية لتبقى مفتوحة:[1]

- وللحبِّ حُمَّى تعتريني بزفرةِ	لها في عظامي نافضٌ بعد صالب
فويلي من الحمّى وويلي من الهوى	لأيِّهما أبْغي دواء الطبائب؟
- فلا مذهبٌ عنكم له شطٌّ أو دنا	سواك وفي الأرض العريضة مَذهبُ[2]
على النّأي محزونٌ وفي القرب مُغْرمُ	فيا كبداً أيّ الطريقين أركبُ؟

إذ وظّف النص أسلوب الاستفهام، من خلال علاقة حضورية مع المخاطَب لبيان مستويات هذا التغلغل ويحاول الشاعر استدراج المتلقي إلى همومه ليشاركه في حمل أعباء هجر (الآخر) من خلال تحويل مجرى الخطاب إليه ومحاولة استنطاقه:[3]

- أخي مَرّ يُحنّا هل فجعْتَ بغادة	كعاب؟ وهل ناهَزْتَ مثل نصيبي؟
- قمْ خليلي فانظر أراك بصيرا	هلْ ترى بالرّسيس ذي النّخل عيرا؟[4]
- يا كاهنَ المصر لنا حاجةٌ	فانظرْ لنا هل سكني آيبُ؟[5]

ويمكن أنْ يعدّ سياق السّرد والحوار من أغنى سياقات الحضور في أسلوب الاستفهام في شعر بشار، وهذا يدلّ على أهمية المخاطَب ودور ردود فعله في سياق

---

(1) الديوان: 1/ 204.
(2) الديوان: 1/ 293.
(3) الديوان: 1/ 363.
(4) الديوان: 3/ 232. والرّسيس: وادٍ بنجد، والعِير: الجماعة الراحلون مع الرواحل.
(5) الديوان: 1/226.

الاستفهام، وفيما يخصُّ السّرد، فبما أنّ الدلالة الزمنية للاستفهام تدور بين الماضي والحاضر[1]، فإنّ السّرد من طبيعة هذه الدّلالة من حيث توظيف الحالة الحاضرة لاسترجاع الماضي:[2]

قالت عبيدةُ إذْ سألتُ قليلها وَرَغِبْتُ أنّ كبيرها محظورُ:

ألا علمْتَ وأنتَ غيرُ مُفنِّدٍ؟ إنّ القليل إلى القليل كثيرُ

فضَحكتُ من عَجَبٍ وقلتُ لصاحبي كفّنْ أخاك فإنّه مقبورُ

نجد أن حضور الآخر (عبدة) هنا حضور إيجابي، إذْ له دور أدائي بجانب التأثير الفعلي على ردود فعل الشاعر الذي تبلور موقفه النهائي بناءً على موقفها، بدلالة الفاء السببية (فَضَحِكْتُ من عجَبٍ وقُلْتُ لصاحبي...). وبهذا يترك المخاطِب/الأنا للآخر مساحة ويعطيه كينونة واستقلالية.

ويشغل الحوار مساحة واسعة في العلاقة الحضورية السياقية بين (أنا) و(أنت) في بنية الاستفهام لدى بشار، مع وجود تفاوت في فاعلية الطرفين المتحاورين:[3]

(أ)

أشادن كيف رأيك في صديق به عقدٌ (بريمة) أوْ وجادُ؟

فأيّ فتىً أصيبَ بمثل ما بي يُصابُ على الهوى أو يُستزادُ

تركْتُ اللّهو بلْ نَفِد التّصابي وأيُّ العيش ليس له نفادُ؟

وكيف تراكَ إنْ حارَبْت رَوْحاً هبلْتَ وتحتك العَيْر الكُدادُ؟

(ب)

أأبجَرُ هلْ لهذا الليل صُبحُ؟ وهلْ بوصال من أحببْتَ نُصحُ؟[4]

أسائلُ أين سار بنو يزيدٍ؟ وعندي منهم الخبر المُصحُ

---

[1] ينظر أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين: 312.

[2] الديوان: 3/ 166، وينظر: 3/ 86 ـ 89، 4/ 204، 205.

[3] الديوان: 3/ 50–55.

[4] الديوان: 2/ 145 ـ 146.

أأبجَرُ هل ترى بالنّقب عيراً تميلُ كأنّها سَلَمٌ وطَلّحُ

في كلا الأنموذجين يزداد صَمْت (أنت ـ الحبيبة والصاحب) في مقابل سطوة صوت (أنا ـ الشاعر)، فجعل (أنا) من (أنتَ) وسيلة لتحقيق رغبة الذات والتعبير عمّا يجول في خاطرها، دون ترك مساحة لفاعلية المقابل.

وضمن دائرة الحوار قد يأتي الاستفهام في صدارة القصيدة، للولوج بدءاً إلى عالم الذات وتصوير تردّدات اللاشعور جرّاء الهزات العاطفية لموت أصدقاء العمر أو الأحبّاء، من خلال لوحة الرثاء المتمثلة في توجيه السؤال المحيّر تجاه نفسه بالوقوف أو عدمه على أبعاد بيت الألفة:[1]

أمِنْ وقوف على شامٍ بأحماد؟ ونظرةٍ من وراء العابد الجادي؟

تبكي نديميكَ راحا في حنوطهما ما أقرب الرائح المُبقي من الغادي

ويأتي البيت الرابع ليظهر بوضوح هذه الالتفاتة الداخلية، مشوبة بالتكلّف على الصبر:

فاخْزنْ دموعك لا تجري على سَلَفٍ تخدي إلى التُّرب يا جَهْمَ بن عبّاد

وهذا النوع من الحوار الداخلي يعكس قوّة حضور الذات في البنيتين السطحية والعميقة. ومن مطالعه الموحية المتمثّلة لهذه الوجهة نجد قوله:[2]

راجَعْتَ دينكَ أمْ عنَّتْ لك الذُكَرُ أم بدا لك لا تصحو ولا تَقرُ

هي الشِّفا عَلقَتْ نفسي حبائلُها إذْ لا يُقيم ولا يبدو له سَفَرُ

إن حوار الذات للموضوع (هي) تخرج الذات من وحدتها إلى إطار متّصل (مكاني ـ نفسي). التوتّر النفسي للشاعر وعدم استقرار (هي) مكانياً ـ والذي يعمّق هذا التوتر هو هذا الحشد من التساؤلات الحائرة التي تضيفها دلالة (أم) المعادلة على صيغة الاستفهام التي حُذفَتْ أداتها، وهذا التصادم النفسي للشاعر مع الواقع يشكل ظاهرة فنية لديه وخاصة في لوحاته المكانية المنبثقة عن الصياغة الاستفهامية:[3]

---

(1) الديوان: 2/ 297.

(2) الديوان: 3/ 158.

(3) الديوان: 2/ 219.

- يا طَلَل الحيِّ بذات الضَّمّد   بالله حدّث: كيف كنت بعدي؟

- لعبدة دارٌ ما تكلّمنا الدّارُ   تلوحُ مغانيها كما لاح أسطارُ[1]

أسائلُ أحجاراً ونُؤياً مهدَّماً   وكيف يُجيبُ القول نؤيٌ وأحجارُ؟

تظهر الصورتان الشاعر مصدوماً بالواقع العياني الثابت الراكد؛ وقد تجسّد هذا الركودَ في عجز الطلل أو الدار عن النطق أو الإفادة عمَّ ألمَّ بها، و يعكس هذا العجز حيرة (أنا) ويؤكّد في الوقت نفسه الوجهة التي تقول إنّ هذا النوع من التساؤل ارتداد إلى النفس لإجراء نوع من الحوار معها[2]، ويقوي هذا البعد ويعمق طبيعة الحوار الخارجي والداخلي في شعر بشار.

- الغياب:

يقصد به الغياب السياقي الظاهر للمخاطَب/المتلقي، وحضوره العميق في بنية القول، ويندرج هذا النوع من الغياب والحضور ضمن مفهوم المتلقي الداخلي، الذي يتحتَّم حضوره داخل كل تواصل لغوي، إذ يدخل المخاطَب/المتلقي ضمن دائرة الاعتبارات المطروحة من قبل المخاطِب قبل البدء بعملية الصياغة القولية والأدبية، لأنّه يقيم صياغته ويشكلها نظميّاً على أساس حضوره من ناحية، ومواجهة ردود فعله من ناحية أخرى، وسواء أكان الغياب غياباً جزئياً أو غياباً كلياً بحيث لا يلتمس له أي حضور، فإنّ حركة المعنى تبقى على إطلاقه من دون تحديد، وكثيراً ما يرد هذا النّوع في أسلوب بشار الشعري في سياق التأمُّلات الفكرية في الحياة والموت على نحو قوله:[3]

وما خيرُ عَيْش لا يزالُ مُفَجّعاً   بموت نعيم أو فراق حبيب؟

فهذا السؤال التأمّلي منفتح على مسائل فكرية متشعِّبة، وموجّه لكلّ متلقٍ (المتلقي الخارجي) والمتلقي الداخلي، إذ تتعددّ نماذج المتلقي الخارجي، وتتعدّد أشكالهُ من الفردية إلى الجماعية، وهو يمتاز بحقّ الحضور في إطار واقعيّ أحياناً،

---

[1] الديوان: 4/64.

[2] ينظر مقالات في الشعر الجاهلي: 148 ـ 149.

[3] الديوان: 1/ 257.

وفي إطار متخيّل أحياناً أخرى، أي أنّه حاضر بالفعل أو بالقوّة، وهو ما يعني أنّه عنصر رئيس في عملية الاتصال. أما المتلقي الداخلي فإن حضوره ذو طابع استقلالي، يتعالى باستقلاليته على الخطاب ذاته، سواء قلنا بأنّ هذا المتلقي كان متلقياً أنموذجياً، أو متلقياً عمومياً، وهذه العمومية تصل به إلى المستوى العالميّ، لأنّه لا ينحصرُ في زمنٍ أو عصر أو مكان[1].

ومن أمثلة الغياب السياقي للمتلقي توجيه حركة الاستفهام إلى بعد مجهول لتصوير الحالة النفسية القلقة، على نحو قوله:[2]

ألا مَنْ لمطروب الفؤاد عميد ومَنْ لسقيمٍ باتَ غير معود؟

تتمركز الدلالة حول الغياب، ولو ذكر الشاعر المتلقي وحدّده لانحصرت دائرة الإيحاء وضاقت دائرةُ المعاناة، ولكنّه بهذا العموم حوّل مجرى الصورة من التركيز على نقطة بعينها، إلى بحث متواصل عن متلقٍ يشاركه تجربته، وهذا التعمّد لغياب المتلقي الخاص وانطواء دوره، من خصائص أسلوب بشار في شعره، وقد يصرِّح بهذا الغياب لخلق تناقض نفسي فكري بمحاولته استنطاق ما لا ينطق:[3]

ناديتُ هلْ أسمَعُ مِنْ جواب وما بدار الحيِّ من كرّاب

إلاَّ مطايا المرجل الصَّخَّاب وملعب الأحباب والأحباب

فهو يتعمّد طرح سؤاله في هذا المكان المهجور الذي لا يوجد فيه سوى نفسه، لكي يحافظ على حيوية خطابه الشعري من خلال انفتاحه المتمثّل في عدم تحديد مخاطَب، وبقاء سؤاله كما هو منْ دون حصوله على جواب.

يتبيّن ممّا مضى أنّ بشاراً وظّف أسلوب الاستفهام واستغلّ طاقاته الدلالية، ومن خلال الاستقراء الكلّي لشعره يظهر أنّ الهمزة أكثر أدوات الاستفهام استعمالاً في شعره، ثمّ تليها الأخريات[4].

---

[1] البلاغة العربية قراءة أخرى: 275.

[2] الديوان: 2/ 155.

[3] الديوان: 1/ 140. وكرّاب بمعنى أحد، وأصله من كرب الأرض إذا حرثها وهي من الأسماء الملازمة للنفي. الهامش: 1/ 149، وينظر: 2/ 278، 3/ 150، 2/ 261، 4/ 207.

[4] استعمل الشاعر أسلوب الاستفهام في ثلاثمئة وثلاثة وعشرين موضعاً، فجاءت الهمزة في مئة وثلاثة عشر موضعاً، وتليها في الكثرة (هل) حيث وردت في اثنين وثمانين موضعاً، ثمّ

- **الأمر:**

يمتاز الأمر بمواصفات تساعده في إنتاج دلالته وفق شروط تُبعده عن باقي البنى التي يمكن أن تتداخل معه، فحدِّد المراد منه بأنّه: صيغته اللّفظية، لا مطلق الدّلالة النفسية[1]، ومن هنا تم حصر صيغه في (فعل الأمر - والمضارع المقترن بلام الأمر - واسم فعل الأمر - والمصدر النائب عن فعل الأمر)[2].

يلحظ أن الحضور أقوى وجوداً في بنية الأمر مقارنة بالاستفهام، لأنّ إنتاج الدلالة في بنية الأمر يحتاج إلى حضور طرفي الاتصال بكلّ مكوّناتها الداخلية والخارجية[3]، ويظهر الاستقراء الكلي لديوان بشّار أنّ صيغة فعل الأمر هي من أكثر صيغ الأمر استخداماً وتوظيفاً[4]، وقد عرّفت بأنّها صيغة معلومة توجّه إلى المخاطّب، أمّا غير المخاطّب فيؤمر باللام المقترنة بالفعل المضارع[5]، وهذا ما يعني أنّ للمخاطب والمخاطَب حضورهما القوي في بنية الخطاب الأمري.

إن طبيعة بنية الأمر في شعر بشار ترسم مسار الصور الشعرية وإيحاءاتها، وتظهر مدار العلاقة بين العناصر المكوّنة لها، وهي توضّح كيفية العلاقة بين (أنا - الشاعر - المبدع) و(أنت - المخاطَب - المخاطَبة) والتي تدور حول إرادة ذات المبدع ومحاولات تحقيق تلك الإرادة، من خلال حضور المخاطَب، لذلك سينطلق هذا المحور من طبيعة هذا الحضور المنشطر إلى شطرين:

1) مدار الحضور السلبي

2) مدار الحضور الإيجابي

(كيف) في ثمانية وثلاثين موضعاً، و(ما) في سبعة وثلاثين موضعاً، و(من) في أربعة عشر موضعاً، و(أيّ) في خمسة عشر موضعاً، و(أنّى) في ثلاثة عشر موضعاً، و(أين) في خمسة مواضع، و(متى) في ثلاثة، و(كم) في ثلاثة مواضع أيضاً، ولم يستعمل (أيّان).

[1] البلاغة العربية قراءة أخرى: 292.

[2] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2/302.

[3] ينظر الخصائص: 3/ 46 - 47.

[4] ورد أسلوب الأمر في شعر بشار في ستمئة وأربعة وسبعين موضعاً، فجاءت صيغة فعل الأمر في ستمئة وثلاثة وستين موضعاً واسم فعل الأمر في سبعة مواضع والمصدر النائب عن فعل الأمر في ثلاثة مواضع، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر في موضع واحد.

[5] معاني النحو: 4/ 409.

المدار الأول: الحضور السلبي:

في هذا المدار يستخدم الشاعر (أنتَ) كوسيلة لتحقيق غاياته، سواء أكانت مادية أم معنوية، ففي غزلياته وفي مجال التذوق المادي يحدث انفصام وقطيعة بين (أنتِ) كوسيلة و(أنتِ) كحبٍّ أصيل كما يظهر ذلك من خلال تجلّيات صيغة فعل الأمر:[1]

تقــــول وقــــد خلــــوتُ بهـــا   تكلّـــــم واكفــــــني يَــــــدَكا

في هذه الصورة تنحو دلالة الكلمات نحو المعجم الجسدي، والشاعر غارق فيه غير آبه بالطلب الرقيق للآخر الذي استسلم لرغباته، ولا يوجد لـ (أنتِ) ظلاً وجودياً غير هذا الهاجس اللطيف والذي يزداد (أنا - الشاعر) انخراطاً في لهوه، ويعمّق من هوّة الانفصام بين الطرفين. وقد يتطور هذا الانفصام إلى حدّ التأزّم فيحدث تضاداً في مواقف (أنا) مقابل مواقف (أنتِ):[2]

حدّثيني - فقد وقعتُ بشكٍّ -   أتعمـــدت ســـخطنا أم غبيـــت؟

إنْ تكــوني غنيّـــت عنّـــا فإنّـــا   عنْـك أغنـى فيمِّـمي حيث شـيت

فــاذكري ودّنــا، وذوقــي ســوانا   تــذكرينا وتنــدمي مـــا بقيــت

فارجعي إنْ رجَعْت عن رأي سوءٍ   بهـــوىً لـــيِّن الحواشـــي ثبيـــت

وبجانب هذا التضاد تُستشَفُ سطوة صوت (أنا) بصيغة الجمع (إنّا) مقابل الصوت المفرد (أنتِ)، وتستمر هذه السطوة حتّى تصبح (أنتِ) شيئاً منْ أشياء (أنا) وليس حبّاً متبادلاً مندرجاً ضمن أنموذج الكينونة:[3]

وإذا مـــــا أردت ودِّي هنيئـــــاً   فــصليني بالــصّبر عمَــن لقيــت

أنـــت ياقوتـــةَ قـــدَّرتُ عليهـــا   لا أحـــبُ الـــشريك في اليـــاقوت

---

[1] الديوان: 4/ 122.

[2] الديوان: 2/ 1 - 4.

[3] الديوان: 2/ 1 - 4. وقد تمّ الحديث عن مفهومي الكينونة والتملك في الفصل الأول، مدار الحركة الحسية، للمزيد ينظر: الانسان بين الجوهر والمظهر:92-137.

أمّا في مديحه فكثيراً ما يوظّف (أنا)، موقف (أنتَ) في السياق الشعري والواقع الاجتماعي، ويحصر أداءه الدّلالي في هذه المهمة، لتقوية موقفه والانسلاخ منْ رَبقة كونه مادحاً طالباً، والابتعاد عن المباشرة في الأداء والطلب، على نحو أسلوبه في مدح أمير من الأمراء:[1]

ألا أيُّها الطالبُ المبتغي　　　نجومَ السماء بسعْيٍ أمَمْ

سمعتَ بمكرُمة ابن العلا　　　فأنشأتَ تطلبُها لستَ ثَمّ

فقلْ للخليفة إنْ جئتَه　　　نصوحاً ولا خير في متّهمْ

إذا أيقظتك حروبُ العدا　　　فَنَبِّهْ لها عُمَراً ثمَّ نَمْ

وهذه سمة أسلوبية بارزة لديه في معظم مديحه، حيث يجعل الشاعر من (أنتَ) سُلّماً سياقياً من غير تعيين لهذا (الأنت) في واقع الأمر:[2]

فقلْ للّذي يرجو الخلافة بالمُنى:　　　تنحَّ لموسى صانع الحسنات

ويصبح إيراد (أنت) وحضوره في لوحات الهجاء مطلباً دلالياً خالصاً لفضح الخصم وبيان عدم الاعتداد به:[3]

يا عبْدَ باهلة الذي يتوعّدُ　　　أعليَّ تُبرقُ إذا شبعْتَ وتُرعدُ؟

أقعدْ فإنّك باهليٌّ واغلٌ　　　يجزيك سوءتَكَ الضّياعُ الرُّوَّدُ

فاستخدم بشار هذه الصيغة الأمرية الحادة، ليوحي بعلوّ مقامه، آمراً الآخر وهو في الحضيض (أُقْعد) ليعرف قدر نفسه، ويشعره بحجمه الحقيقي، فيجعله واقعاً تحت إرادته وتصرفاته:[4]

أطلُبْ رضاي ولا تطلبْ مشاغبتي　　　لا يحملُ الضَّرعُ المُقْوَرُ أعبائي

أنا المُرعّثُ لا أخفي على أحد　　　ذرّت بيَ الشمسُ للدّاني وللنّائي

---

[1] الديوان: 4/ 160.
[2] الديوان: 2/ 46.
[3] الديوان: 2/ 321. والضّياع: جمع ضائع: مثل جياع وجائع ينظر اللسان 8/ 100 ـ 101 .
[4] الديوان: 1/ 122 ـ 123.

ولم يكتف الشاعر بفعل الأمر للدّلالة على إهانة الخصم، بل عَمَدَ إلى إضعاف وجوده بتغييب اسم المهجوّ في السّياق والأمر عليه بصيغة المخاطَب، وتضخيم ذاته وتقويتها بذكر الضمير والاسم مجتمعاً (أنا المرعّثُ).

ـ المدار الثاني: الحضور الإيجابي:

تنطلق الذات في هذا المدار انطلاقة إيجابيةً تُجاه (أنتَ) وتجعله عنصراً حيوياً من عناصر كينونتها، وتترك له مساحات واسعة لإبراز فعاليته، حتّى يصبح (أنا ـ أنت) الطرفان المتمِّمان للمعادلة الشعرية:[1]

إنْ قيل: مَنْ حَلَبَ الصِّبا لفؤاده؟	فاذكر عبيدة ليس من حُلاّبه
إنْ خُطَّ قبري نائياً عن بيته	فاجعلْ حنوطي من دُقاق تُرابه

(فأنتِ) الحبيبة أصبحت جزءاً من كينونة ذات الشاعر، فلا تستطيع الانفصال عنها، لذلك تصبح حياتَه ونَفْسَه، يموت بموتها ويعيش بحياتها:[2]

قلْ (لحُبّى) قرِّبيني	أنت نفسي وحياتي
فصليني أو دعيني	نُصُباً للزّائرات

ويحاول الشاعر معالجة سكون وصَمْت (أنتِ) باستنطاقها لإعادة التوازن إلى المعادلة الشعرية، وتوزيع الثقل الأدائي على طرفي العلاقة:[3]

- لمْ أنس ما قالتْ وأترابُها	في معرَك ينظمْنَ مسباحاً:
أقْلِلْ من الطِّيب إذا زُرتنا	إني أخافُ المسك إنْ فاحا
- أمَلي لا تأتي في قمرٍ	لحديث وارقُب الدُّرَعا[4]
وتوقَّ الطِّيبَ ليلتنا	إنّه واشٍ إذا سطعا

---

[1] الديوان: 1/ 279 ـ 280.

[2] الديوان: 2/ 37.

[3] الديوان: 2/ 152، وينظر: 2/184، و4/92، 2/196.

[4] الديوان: 4/ 106، الدُّرع: وهي الليلة التي يطلع قمرها في آخرها عند الصبح، وهي ثلاث ليال من آخر الشهر. ينظر اللسان: 4/ 332.

وتزداد درجة تفاعل المخاطَب ويبرز حضوره الايجابي في لوحة الرِّثاء، ليحمل مع الشاعر أحزان الموت وحرِقة الفقدان، وهو بمثابة المعادل الموضوعي يستعين به الشاعر للتعبير عن الجزع الذي أحاط به، وهو الصوت الذي يناجيه وبه يستلهمُ الصبر والأناة:[1]

- أجارتنا لا تجزعي وأنيبي أتاني من الموت المُطِّلّ نصيبي
بُنيّ على قلبي وعيني كأنّهُ ثوى رهْنَ أحجارِ وجارَ قليب
- غلب العزاءُ على ابن حَفْصِ إنّ العزاء بمثله مغلوب[2]
يا أرضُ ويحك أكرميه فإنّه لم يبْقَ للعَتَكيِّ فيك ضريبُ

أو قد يلجأ إلى محاورة نفسه ويأمرها بالصّبر للتخفيف من حدّة الفاجعة، عن طريق استذكار حقيقة سُنّة الموت في الحياة ويدخله هذا الاستذكار في نوع من التأمّلات الفلسفية يجعله يتعمّق في تأمّل الموت:[3]

- من صَاحَبَ الدَّهرَ لم يترُك له شجناً فاترُكْ بكاك على ندمانك المودي
فاشربْ على موت إخوانِ رُزِئتَهُمُ بابُ المنيّة بابٌ غيرُ مسدود

وفي ختام هذا المدار نقول أنّ الأمر في شعر بشار أسلوب يقوم على تفاعل طَرَفي الكلام وعقد الحوار بينهما، وهو يرتّب نتائجه على كيفية إحضار الآخر، سواء أكان هذا الآخر متلقياً داخلياً أو خارجياً، أو كان حضوره إيجابياً أو سلبياً.

- النهي:

ينضوي النهي تحت أقسام الإنشاء الطلبي، الذي تتمثل دلالته في طلب الكفّ عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام[4]، وصيغته الوضعية (لا تفعلْ) بلا الجازمة[5] ويلحظ أنّ التعامل مع هذه البنية يستوجب حضور حالةٍ

---

[1] الديوان: 1/ 254 - 255.
[2] الديوان: 1/ 372.
[3] الديوان: 3/ 155.
[4] علم المعاني: 90.
[5] ينظر الكتاب: 3/908، ومعاني النحو: 4/ 386.

شعورية وذهنية تبدأ من منطقة (الإثبات)، لأنّ الكفّ فعل يقتضي حضور طرفي الاتصال، ويستدعي حالتين ذهنيتين مختلفتين لدى الآمر والمأمور على نحو قول بشار:[1]

قال الخليفةُ لا تَنْسبْ بجارية إيّاك إيّاك أن تشقَى بعصيان

فاستدعى هذا النهي تقدّم الشعور بالمكفوف عنه عند الخليفة وعند الشاعر، لأنّ تشبيب بشار بالجواري أصبح من الأمور المعروفة، وما جاء طلب النهي من الخليفة بترك بشار هذا الفعل إلاّ وثبت عنده عزمه على المواصلة، وبالمقابل فإنّ تأثير النهي على الرغم من الغياب السياقي لحضور فعل النهي وانقضائه (قال الخليفة - حكاية قول)، يمتدّ إلى أعماقه حيث تتردّد حكاية هذا النهي مراراً وتكراراً في بدء كثير من صوره الغزلية، مثلما نجد ذلك في قوله[2]:

ليس المحبُّ ككمّون بمزرعة إنْ فاته الماءُ أغنتهُ المواعيدُ

إنْ لم تجودي بموعودٍ فلا تعدي ما أقبح الوَعْدَ حتّى زانهُ الجودُ

فهناك على الأقل وعي من قبل الشاعر وتجربة بإمكانية وقوع الإخلاف من طرفها، لذلك يقصد إلى شحْن النهي بأكبر قدر ممكن من الإحساس ، ومن ضمنه التأكيد على النقطة الحسّاسة (إنْ لم تجودي بموعودٍ فلا تعدي.. ما أقبح الوعْد..).

إنّ دخول بنية النّهي إلى بنية الشعرية يقتضي تخلّصها من ملازمة (الاستعلاء) وهو ما يدفع بها إلى سياقات أخرى بعيدة عن (أصل المعنى) لتمارس إنتاج دلالات بديلة[3]، ومن أهمّ المعاني المستجدة للنهي في شعر بشار:

1 - التهديد، كقوله:[4]

قولي لعبد القيس إنْ لم تُجْد : لا تفرحي بالجلَب الأشدّ

2 - الإهانة، كقوله:[1]

---

[1] الديوان: 4/ 205.

[2] الديوان: 2/ 270 - 271.

[3] ينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 298.

[4] الديوان: 2/ 240.

- لا تُعْـط حرمتَـكَ الـدّنيء فإنّـه مَلَـقُ اللِّـسان جنابُـهُ محـذور

3 ـ الدُعاء: ويعتمد سياقُهُ على حضور طَرَفَي الاتصال، مع وجود مفارقة في المكانة بينهما، حيث يتوجّه هذا الخطاب الدّعائي من الأدنى إلى الأعلى كقوله:[2]

لا يَـنقُص الله حُـسَّادي فـإنّهم أحَبُّ عندي من الـلاّء لـه الـوُدُد

ـ الالتماس: في هذا السياق يتساوى طرفي الاتصال في المنزلة:[3]

- وصـاحب قـال لي ورافقـني مـلآن وجْـداً وبـات لم يجـد :

لا تعجـل الأمـر قبـل موقتـه مـا حُـمَّ آتٍ والـنّفسُ في كبـد

5 ـ النصح: كقوله في هذا السياق المدحي:[4]

إذا بلـغ الـرأيُ المـشورة فاسـتعنْ بـرأي نـصيحٍ أو نـصيحة حـازم

ولا تجعل الشورى عليك غضاضة مكـانُ الخـوافي قـوّةٌ للقـوادم

واللافت للنظر إنّ غلبة النزعة الحوارية في فكر الشاعر وأسلوبه، تحتَّمت عليه أنْ يسوق أسلوب النهي ـ كثيراً ـ في سياق الحوار والتحدّث إلى المخاطَب، وهذا بحدٍّ ذاته من خصائص أسلوب النهيِّ ومقوِّماته، لأنّ أسلوب النهي في اللغة العربية يستعمل مع المخاطَب أكثر بكثير من استعماله مع الغائب[5].

تُعَدُّ هذه السياقات محاولات لتجريد بنية النهي ومعجمها من ظلال المعاني والمعالجة المباشرة، لانعتاق إشاراتها ومدلولاتها. وتجدر الإشارة إلى أنّ أسلوبي الأمر والنهي مرتبطان ومتداخلان، ويردان في سياق واحد[*]، وهذا ما يجعل

---

[1] الديوان: 3/ 302.

[2] الديوان: 4/ 35.

[3] الديوان: 2/ 183.

[4] الديوان: 4/ 172-173.

[5] ينظر همع الهوامع: 4/ 310.

[*] هذه سمة بارزة في شعر بشار، إذ يمكن مراجعة سياقات الأمر والنهي في هذا المبحث وملاحظة ذلك بسهولة، وجدير بالذكر أن أسلوب النهي أقلّ استخداماً في النصوص نسبة إلى أسلوب الأمر، إذ ورد النهي في سبعة وأربعين موضعاً.

التراكيب الشعرية مليئة بالبنية الفعلية، ويعكس هذا الأمر، ويصوّر حالة التوتر الذي كان الشاعر يعاني منها أثناء التعبير، وذلك ما أعطى التجربة الشعرية لدى بشار قدراً ملحوظاً من السخونة والحيوية، وجعل النصوص الشعرية ذات طابع حواري.

ـ النداء:

يعدُ النِّداء أسلوباً من الأساليب الطلبية، ويقوم إنتاج دلالته على طلب الإقبال من المخاطَب بـ (يا) أو إحدى أخواتها، أو على تنبيه المتلقي بغية الإقبال والإصغاء إلى ما يجيء بعده من أمر أو نهي أو استفهام أو خبر[1].

تتمثل أدوات النِّداء في: يا وأيا وهيا وأي والهمزة، والسِّياق الأصلي لـ (أيا وهيا) هو نداء البعيد حسّاً أو معنى، أمّا سياق (أي والهمزة) فهو نداء القريب، أمّا (يا) فإنّها مزدوجة السياق بمعنى صلاحيتها لنداء القريب والبعيد، رغم تخصيصها من قبل بعض العلماء لنداء البعيد[2]. ويجب التنبّه إلى أنّ أدوات النداء تتبادل السياقات فيما بينها، فقد ينزل البعيد منزلة القريب، والقريب منزلة البعيد، حسب قرائن السياق، ومتطلبات التعبير والأداء الفنّي[3].

يمتاز النداء بين سائر الأساليب الطلبية بتأكيد بعد الانفتاح، إذْ إنّه انفتاح وانتشار باتجاه العالم الخارجي والعالم الداخلي[4]، لذلك تسلك الدراسة سبيلها في هذا المبحث على بُعدَي الانفتاح:

(1) الانفتاح الداخلي:

تستدعي بنية النِّداء حضور طرفَي الكلام، سواء أكان الحضور واقعياً أم حضوراً سياقياً، وحركة الدلالة قد تكون موجّهة صوب المخاطَب أو قد تكون مُرتكزة على المتكلم، وأوّل بُعد من أبعاد هذا المدار هو حضور الذات وتوظيف الشاعر للنداء توظيفاً فنياً للتعبير عن تجاربه الغرامية، أو إبداء إعجابه بكرم

---

(1) ينظر معاني النحو: 4/ 692.

(2) ينظر مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح: 2/ 334.

(3) ينظر دراسات في المعاني والبديع: 107.

(4) ينظر جدلية الخفاء والتجلّي: 69.

الممدوح، وسمو مكانته لنيل عطاياه، أو لإهانة المهجوّ وسَلْبه من جميع مقوِّماته الشخصية، ويعوِّل الشاعر كثيراً على الأداة (يا)[1] في منادته ومناجاته:[2]

- يـا قَلْـبُ مـالي أراك لا تقـرُ | إيّـاك أعْـني وعنـدك الخـبرُ
- يـا بُعْـدَ قلـبي مـن مودَّتـه | أمـسى بـصالحة ومـا صَـلَحا[3]
- عـدمتُكَ عـاجلاً يـا قلـبُ قلبـا | أتجعل من قد هويتَ عليك ربّا[4]
- يا بنت صقر بن قعقعاع على كبدي | شوقٌ إليك وفي روحي وفي جسدي[5]
- إليـك طلبنـا يـا وليـدُ وإنّمـا | طلَبنـا يـداً مثـل السماء تجـودُ[6]
- يـا فَـرْخَ نهيـا بإفـك قلتَ أوْزور | إذْ لا تـزالُ تعَبّـا لي بتعـبير[7]

نُبِّئْـتُ أنّـك يـا حمّـادُ تنـبَحُني | والكلـبُ ينـبَحُ مربوطـاً بـساجور

ولعلّ السرّ في اعتماد الشاعر على (يا) يكمن في أنّ هذا الحرف يدلّ على الشيء العظيم في النفس والانفعال المؤثر في الباطن[8]، يضافُ إلى ذلك أن قصائد الهجاء تمتاز بالحدّة النفسية، وتأتي (يا) لتكون القادرة على التعبير عنها في أجواء النصوص، لأنها ذات الوضوح السمعي كونها متكونة من صوتين صائتين (الياء - الألف) ذاتَي الصفة الامتدادية أو الاستمرارية، إذْ يطول نطقهما بقدر ما يسمح النَّفَس[9].

---

[1] استخدم الشاعر النداء في أربعمئة وخمسة وثلاثين موضعاً، فقد وردت (يا) في ثلاثمئة وواحد وخمسين موضعاً والهمزة في سبعة وسبعين، و(أي) في أربعة مواضع و(أيا) في ثلاثة ولم يستخدم (هيا).

[2] الديوان: 3/ 199.

[3] الديوان: 2/ 99.

[4] الديوان: 1/ 165.

[5] الديوان: 3/ 141.

[6] الديوان: 3/ 129.

[7] الديوان: 3/ 262.

[8] (العلاقة بين الصوت والمدلول) مجلة الأقلام: 82.

[9] الأصوات اللغوية: 43.

ويستعين الشاعر بأسلوب النِّداء للتخفيف عمًّا يعانيه من ألم ولوعة، وفي هذا البعد يطغى حضور الذات على حضور جميع أطراف الصورة، أو الحضور للطرف الآخر يكون حضوراً جزئياً وفي سياق خدمة (الذات ـ الشاعر) :[1]

- يا صاح كلّني إلى بيضاءَ معطار — وارفُقْ بَلّومي فما في الحبِّ من عار

- يا صاح بُحْ بهوى أخيك وبُثَّهُ — إنْ كان منك على الحبيب مرورُ[2]

- أ أبجَرُ هل لهذا الليل صبحٌ؟ — وهلْ بوصالِ من أحبَبتُ نُصحُ[3]

ويتمثل البعد الثاني من أبعاد الانفتاح الداخلي في سمة التضايف والتشارك بين الذات والآخر، إذْ نجد توازناً أدائياً بين الأنا والآخر، فالبنية الأسلوبية للقصائد هنا تقوم على التقرير أو تثبيت الحالة النفسية للآخر، سواء أكانت الحبيبة أو الممدوح:[4]

(أ)

- يا صاح قُلْ في حاجتي: — أذكرْتَها فيما ذكرتا؟

- يا أيُها الرَّجلُ الغادي لحاجته — عند الخليفة بين الطل والجود[5]

يا بن الأكارم في دينٍ وفي حَسَب — أنْتَ المُجرَّبُ لا تقفا بموعود

قالت فطيمةُ صُمْ فينا فقلتُ لها — إنْ شاء يعقوبُ صُمنا يا بنةَ الجود

(ب)

- أعبدةُ قد غَلَبْت على فؤادي — بدلّك فارجَعي بعض الفؤاد[6]

فإنّي منك يا بَصَري وسمْعي — ومن قلبي حمَيتُك في جهاد

---

[1] الديوان: 3/ 167.
[2] الديوان: 3/ 164.
[3] الديوان: 2/ 145 ـ 146.
[4] الديوان: 2/ 50.
[5] الديوان: 3/ 59.
[6] الديوان: 3/ 138 ـ 139.

- يا عبْدَ بالله فرِّجي كُرَبي فقد براني وشفّني نصبي[1]

- نورُ عيني أصبْت عيني بسَكْب يوم فارقتني على غير ذنب[2]

وهذا يؤكّد قوة التضافر بين الطرفين واشتراكهما سويّة في بناء الصور الشعرية في هذه السياقات. ففي بنية المدح في الأنموذج (أ) يتبع الشاعر تقنية إشراك آخرٍ آخر في توجيه المدح إلى الخليفة لبيان حاجته[3]، وفي بنية غزله في الأنموذج (ب) يجعل النص من المرأة مأوى يبغي الشاعر الارتماء في أحضانها.

وقد يتموج النص الشعري لدى بشار بنداءات متتالية متلوّنة بآفاق روح إنسانية باحثة عن العطف والحنان:[4]

أشادنَ إنّ (ريمَةَ) لا تُصادُ وإنّ لقاء (ريمة) مُستزاد

أشادنَ كيف رأيك في صديقٍ به عقْدٌ (بريمة) أو وجادُ

(بريمة) خالفتْ عيني سُهوداً وبئس خليفةُ النّوم السُهادُ

أشادنَ لو أعَنْت فإنّ عيني لها سَبَلٌ وليس لها رُقادُ

أغادي الهمّ مُنفرداً لصوقاً على كبدي كما لصق القُرادُ

أشادنَ قدْ مضَى ليلٌ وليلٌ أكابدهُ وقد قَلَقَ الوسادُ

فأيُّ فتىً أصيب بمثل ما بي يُصابُ على الهوى أو يُستزادُ

أشادنَ إنّها طلّقٌ وإنّي أبالَك لا أنامُ ولا أكادُ

إنّ هذا النوع من التكرار المتتابع يسهم في إرساء نغمة القصيدة الحزينة، ويترك أثره في وعي المتلقي وأحاسيسه، كما يسهم كذلك في تصوير أزمة الشاعر النفسية، ومعاناته مع الوحدة : أغادي الهمّ منفرداً، وكلّ ذلك من خلال إيحاءات التكرار لأداة النداء، والمنادى (أشادن) .. .

---

[1] الديوان: 4/ 18.

[2] الديوان: 1/ 274.

[3] وقد أشار الباحث إلى هذه السمة الأسلوبية لدى الشاعر في مديحه فيما سبق، وينظر الديوان: 3/ 95، و3/ 55، و2/ 89، و4/ 131.

[4] الديوان: 3/ 50، وينظر: 1/ 340، و2/ 146.

2. الانفتاح الخارجي:

النداء في هذا المدار من شعر بشار انفتاح نحو العالم الخارجي المتمثّل بالمكان والزمان وأبعادهما، وذلك لاتساعه للديار أو بيت الألفة ومنْ ثمّ للزمن وحركته، لأنّ المكان يحتوي الزمن، وهذا الانفتاح هو بحدٍّ ذاته يقوي من صور التلاحم بين الإنسان والبيئة، ويبثّ الروح الإنسانية فيها، وذلك باستدراجها ضمن حدود الكائن الإنساني، لتشارك الشاعر ذكرياته وتقاسمها همومه، "فالشاعر يحرص على إحياء الأشياء من حوله وتأنيسها ومخاطبتها وخلق الإحساس الإنساني فيها فتبكي لأوجاعه وتحنُّ لحنينه"[1] .

تشكّل القصائد التي تنطوي على المقدمة الطللية محاور الانفتاح الخارجي في نصوص بشار الشعرية، كون المقدّمات تجسّد علاقة الإنسان بالمكان والمحيط في لحظة زمنية محدّدة:[2]

يـــا دارُ أقـــوتْ بالأجالـــدْ	بعْـــدَ المـــسود بهـــا وســـائدْ
لا غـــــروَ إلاّ درْسُـــــها	بـــين الأمَـــقْ إلى كُداكـــدْ
يمــــشي النّعـــامُ بجوِّهـــا	مَـــشْيَ النِّـــساء إلى المـــساجدْ

وقد يصبح النداء وسيلة لإثارة كوامن الشاعر النفسية التي تعود به إلى الماضي، فيتذكّر الأطلال ويتوجّه بالنّداء إليها بـ (يا طلل الحيّ)[3]:

يـا طَلَـلَ الحـيِّ بـذات الـضَّمّد	بـالله حَـدّثْ: كيـف كنـت بعـدي

فإسنادُ (الطّلل) إلى (الحيِّ) على الرغم من معناه المعجمي، يحمل في طيّاته بذور الأمل وإشراقة الحياة (الطلل ← الحيِّ) في قلب الشاعر تجاه هذه الدّيار الخالية، وما يُعمّق هذه الأشراقة هو توجيه الخطاب نحوها وتكليفها الإجابة، وهذا يدل على بقاء هذه الديار حيّة في قلبه، وتكرار العودة إليها بدلالة قوله (كيف كنت بعدي).

---

(1) دلالات التراكيب: 283.
(2) الديوان: 2/ 242.
(3) الديوان:2/ 219.

ويجد بشار من النداء منفذاً للتخلّص من ثقل الزمن ووقوفه، ولإزاحة هذا الركود يستعين بالجمع بين النّداء والاستفهام:[1]

- خليليّ ما بالُ الدُّجى لا تزَحْزَح   وما بالُ ضوء الصُبح لا يتوضَّحُ

- يا صاحَبَيّ أعيناني على طَرَب   قد آبَ ليلي وليت الليلَ لم يَؤبِ[2]

حتّى إذا تمكّن من إزاحته لا يلبث أن يشعر بثقل الليل الآتي ويتضجّر منه، ولكنّه ضَجَرٌ خفيف نسبة إلى الصورة الأولى لحركية الزمن في الصورة الأخيرة بدلالة ورود ثلاثة أفعال مقابل فعلين فضلاً عن دلالة (آبَ) مقارنة بالفعل (لا تزَحْزَح).

---

(1) الديوان: 2/ 104.

(2) الديوان: 1/ 263.

الفصل الثالث

المستوى الموسيقي



تؤكّد الدراسات الأدبية والنقدية أنّ البنية الإيقاعية ركيزة أساسية من ركائز النسيج الشعري وتعالقاته الدّلالية، فالشعر يقترن اقتراناً وثيقاً بالإيقاع والموسيقى "ولمّا كان الإيقاع وثيق الصلة بالصوت، فإنّ تواتر الصوت وتنوّعه يصبح مفتاح التأثير في الشعر" [1]، فليست البنية الصوتية للشعر بنية تزيينية خارجية يمكن طرحها بسهولة[2]، وتظلّ الدراسات والبحوث الجمالية قائمة في سبيل الكشف عن الدور البنّاء الذي يحتلّه الإيقاع الشعري في التجربة الشعرية، فمن "أخطر أسرار الشعر غير المعلنة تلك الجذور الإيقاعية والموسيقية السرية التي تمتلىء بها القصيدة والتي تجعل من اللغة الاعتيادية لغة شعرية متوترة ومشحونة"[3] تمتلك قدرة التأثير في المخيلة والشعور، ولا يعني هذا أنّ الخاصية الإيقاعية أو الموسيقية هي العامل الحسم في تحديد ماهية النص الشعري، فلابدّ أساساً من توفر مقوّمات الخطاب الشعري الإبداعي بما فيه (من شعرية) تجعله يختلف أساساً عن الخطاب الاعتيادي، حتّى عن الخطاب النثري[4].

إنّ البنية الإيقاعية بنية جوهرية في الخطاب الشعري، وتقوم بدور مركزي في التجربة الشعرية العربية، وقد أوشكت أنْ تكون بؤرة الاستقطاب النوعي لجنس الشعر العربي على مرّ العصور[5]، ولا أدلّ على ذلك تحديد عناوين القصائد في الأدب العربي لمدّة خمسة عشر قرناً أو تزيد تحديداً صوتياً - لا دلالياً كما هو جار في الشعر الحديث - كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري.. الخ، وهذا أقرب إلى بنية الشعر، لما يحمله من إشارة صوتية هي من صميم الصياغة الشعرية[6].

تنبثق كافة مظاهر الحياة والفنون - في الطبيعة والأدب والرسم والعمارة - من الإيقاع، كونه مظهراً عاماً للانسجام والتوافق[7]، وحتّى لغة النثر تمتلك إيقاعها

---

(1) عضوية الموسيقى في النص الشعري: 50.
(2) ينظر اللغة العليا : 4.
(3) الصوت الآخر: 288.
(4) م. ن: 288.
(5) أساليب الشعرية المعاصرة: 15.
(6) ينظر الخطيئة والتكفير: 23.
(7) ينظر نظرية الأدب: 212.

الخاص أيضاً، إلاّ أنّ الإيقاع الشعري له خاصيته المتميّزة اللصيقة بالتجربة الشعرية، وعندما يتشكل الإيقاع الشعري في أنساق موسيقية منتظمة، يستحيل إلى ما يسمّى بالوزن.

ويقصد بالإيقاع بشكل عام؛ التواتر المتتابع بين حالتَي الصوت والصمت، والنور والظلام والحركة والسكون، أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول.. الخ، فهو يمثِّل العلاقة بين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفنّي أو الأدبي، ويتجسّد الإيقاع في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي، أو في الشكل الفني[1]. فالوزن في الشعر - وهو مدار البحث - هو الصورة الخاصة للإيقاع، ويقوم على التكرار من جانب الشاعر، والتوقع من جانب المتلقّي، وعادةً يكون هذا التوقُّع لا شعورياً، لأنّ تتابع المقاطع على نحوٍ خاص يهيّئ الذّهن لتقبّل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، وهذا سرّ أهمية الوزن الشعري[2] وتبرز هذه الأهمية بشكل أكبر من خلال الاستجابة الواعية للمبدع تُجاه المتلقّي، لأنه يخلق لديه زيادة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة، وإثارتها تارة أخرى[3].

تبني كل لغة الوحدة الصوتية التي تتناسب مع طبيعتها الصوتية، وظروف تطورها بعامة كأساس للإيقاع الشعري، ففي الشعر الإنكليزي مثلاً يتولّد الإيقاع من النبر stress، إذ فيها مقاطع تنطق منبورة وأخرى تنطق بلا نبر، أمّا عروض الشعر الفرنسي فعروض مقطعي، يعتمد على عدد المقاطع في البيت أكثر من اعتمادها على نبرها[4]، أمّا في الشعر العربي فيتولّد الإيقاع من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، إذ ينشأ في هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلة التي تتردّد على مدى البيت ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرّات هذا التردّد في البيت الواحد يتكوّن الوزن الشعري في القصيدة[5]. وهذا الانتظام

---

[1] الصوت الآخر: 288 ـ 289.
[2] الرمزية والرمز في الشعر المعاصر: 363.
[3] مبادئ النقد الأدبي: 198.
[4] الزمزية والرمز في الشعر المعاصر: 364.
[5] م.ن: 364.

منسوج في كيفية فريدة تتمثل في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمنياً في الهيئة العروضية، وبه يتقدّم الشعر، ويصبح الوزن جوهر الشعر. إلاّ أنّ موسيقى الشعر لا تنحصر في الوزن ونظامه العروضي ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها[1]، بل تتمثّل أيضاً في "ما يسمى بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنصّ الشعري"[2]، والمعتمد على موسيقى الأصوات ووقعها، وما توحيه بذاتها أو بتردّدها على نحو معين، فالموسيقى الشعرية خارجية وداخلية.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

يتمثل الإيقاع الخارجي في الوزن ونظامه العروضي، ومدى انتشار القوافي، وفي التصريع، ونظام الفواصل.. .

البحور الشعرية:

إنّ الوزن هو الأساس للقصيدة، ولكلّ وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معيّن من التجارب، وهذا ما يفسّر تعدّد البحور وتنوّعها، فلو كان هناك بحراً واحداً قادراً على استيعاب كلّ التجارب لاكتفت به القصيدة العربية.

لكلّ بحر وزنه الخاص به، لا يتعدّاه حسب القوانين العروضية الخليلية، فالوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أنْ تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يتولّد من خلال امتزاج التجربة بالوزن. ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي، إنّما تظهر بإيقاعها.

ولو نظرنا إلى تفعيلات بحور الشعر لوجدناها متنوعة تنوعاً ينتج عنه ذاك الاختلاف الموسيقي من بحر إلى بحر، بل ربّما تختلف نغمة البحر الواحد إذا اختلفت زحافات ذلك البحر وعلله.

ولكلّ بحر من بحور الشعر نغمات مختلفة، ومن المشهور أنّ البحور الصافية ذات التفعيلات المتشابهة غالباً ما تكون أكثر موسيقية من البحور الممزوجة أو التي

---

[1] مفهوم الشعر في التراث النقدي: 367.

[2] أساليب الشعرية المعاصرة: 21.

لا تتشابه تفعيلاتها. وفاعلية الرمل أو الكامل أغنى بالموسيقى من الطويل. وهذا ما يفسر مجيء معظم الأناشيد على المتدارك أو المتقارب، وبنسبة أقل على الرجز والهزج، ومن المشهور أيضاً أنّ البحور القصيرة (مجزوءة أو تامّة) أكثر موسيقية من البحور الطويلة، وعليه فإنّ الخفيف أغنى من البسيط وهما أغنى من الطويل، والهزج أغنى منها جميعاً.

ويشير الاستقراء الكلّي لديوان بشار إلى أنَّ البحر الطويل يأتي في مقدمة البحور التي استعملها[1]، وذلك ما يؤكد حقيقتين، أولاهما أنّ بشاراً لم يخرج عن ميل عامة الشعراء السّابقين والمعاصرين له في الاعتماد على البحور الطويلة، وثانيهما تأثير الحضارة والذوق الحضري فيه، بحيث تلاقح لديه الجديد مع القديم وهذا بادٍ بوضوح في اتّكائه على البحور القصيرة والمجزوءة.

إنّ مسرَد البحور التي استعملها بشار يؤكد حميمية العلاقة بين اختيار الوزن وتداعي الدوافع النفسية للتجربة الآنية؛ إذْ "لمّا كان الإيقاع الشعري معبِّراً عن حركة النفس الشعورية، وشحنتها الوجدانية، وانفعالاتها النّفسية، وجب أن يكون لكلِّ تجربةٍ شعرية إيقاع خاص يتمشّى معها، ويكون أكثر انسجاماً معها من

---

[1] وقد ورد الطويل في (اثنين وستين نصاً)، يليه البسيط في (أربعين نصاً) ثمَّ الكامل (ثلاثة وثلاثين نصاً)، فالخفيف (واحد وثلاثين نصاً)، فالسريع (عشرين نصاً)، فالوافر (ثمانية عشر نصاً)، فالهزج (خمسة عشر نصاً)، فالرجز (اثني عشر نصاً)، فالمنسرح (أحد عشر نصاً)، فالرمل (عشرة نصوص)، فالمتقارب (أربعة نصوص)، فالمجتث (نص واحد)، ولم يشأ الباحث أن يؤسِّس دراسته في هذا المدار - البحور الشعرية - إلاَّ على الأجزاء الثلاثة الأولى للديوان، فلم يعتمد في استنباط النتائج على الجزء الرابع لكون معظم مواده إمّا مقطوعات صغيرة جداً ومكوّنة من بيت أو بيتين، وإمّا هي متمّمات ولواحق لقصائد الأجزاء الثلاثة الأولى. ومجموع النصوص الواردة في تلك الأجزاء الثلاثة من القصائد والمقطوعات بلغت مئتين وسبعة وخمسين نصاً، وفيما يخصّ جرد البحور المستعملة في الجزء الرابع، وطول باع بحر على آخر فكان مطابقاً إلى حدٍّ بعيد - من حيث الاستعمال - للأجزاء الثلاثة الأولى، بزيادة بيتين من المديد فكان على الترتيب الآتي: (الطويل في 308 أبيات، والكامل في 124 بيتاً، والبسيط في 113 بيتاً، الخفيف في 109 أبيات، المتقارب في 79 بيتاً، الوافر في 74 بيتاً، السريع في 51 بيتاً، الرمل في 41 بيتاً، المنسرح في 40 بيتاً، والرجز في 9 أبيات، والهزج في 7 أبيات، والمجتث في 3 أبيات، والمديد في بيتين.

غيرها"[1]، فاختلاف أوزان البحور وتعدّدها، معناه أنّ أغراضاً مختلفة دعتْ إلى ذلك، وإلاّ فقد كان أغنى بحرٌ واحد ووزن واحد[2]، مع الإشارة إلى أنّ الاهتداء إلى بحرٍ دون آخر لا ينشأ نتيجة اختيار عقلي من الشاعر أو حتّى عن وعي، وإصرار مسبق، ولكنّه يأتي ممّا سمّاه الدكتور مصطفى السّويف بـ(التوتر الدافع)[3].

يأتي الطويل في مقدمة البحور التي استعملها الشاعر، وقد عُدَّ بحر الطويل بحر الرصانة والجلال "لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس والرويّة، كالمدح والرثاء والعتاب والفخر والاعتذار[4]، فاختاره بشار لمطولته في مدح مروان بن محمد في بائيته[5] التي يقول فيها:

إذا الملك الجبّار صعَّر خدَّه ... مشينا إليه بالسِّيوف نعاتبه

وميميته:[6]

أبا مُسلمٍ ما طولُ عَيشٍ بدائم ... ولا سالمٌ عمّا قليلٍ بسالم

على المَلك الجبَّار يقتحمُ الرَّدى ... ويصْرَعُه في المأزق المُتَلاحم

كأنَّكَ لم تسمعْ بقتلِ مُتوّجٍ ... عظيمٍ ولم تسمعْ بفتك الأعاجم

تقسّم كسرى رهْطهُ بسيوفهم ... وأمسى أبو العباس أحلامَ نائم

---

[1] الأسس النفسية للبلاغة العربية: 58.

[2] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 74.

[3] الأسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصة: 303. ولقد التفت البلاغيون القدماء إلى هذه الناحية الفنية ولعلّ أكثرهم نضجاً في هذه المسألة حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، أمّا المحدثون فقد ذهب بعض الدارسين إلى محاولة استقراء الميادين التي يغلب عليها استخدام بحور معينة، وتراوح ذلك بين دراسة المدلولات العامة، كقدرة البحر على استيعاب النَّفَس الطويل أو النَّفَس القصير أو بين دراسة المدلولات الخاصة، كصلاحية البحر للرثاء أو الغزل أو المديح.. الخ، ينظر: تأريخ الأدب العربي (بروكلمان): 1/ 53، والمرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 74 ـ 484، وشعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: 507 ـ 508، والأسس الفنية لأساليب البلاغة العربية: 59.

[4] شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 104.

[5] الديوان: 1/ 305 ـ 323.

[6] الديوان: 4/ 169 ـ 174.

فإنّ هذا البحر "أملأ للفم والسمع، وأعظم هيبة، وهو يعطي القدرة على التأمل، ويساعد على الحوار كما تؤكد النماذج العربية"[1]، ولهذا السبب عوَّل عليه بشار في مطولاته، وهذا هو سرّ اعتماد جُلّ شعراء العرب على هذا البحر في تسجيل الأخبار والقصص، فقد نظم الخوارج جُلَّ شعرهم في الطويل، وما ذاك إلاَّ لأنّهم وجدوا في نغمه الصلاحية للجدّ الصّريح الذي لا تفسده قَعْقَعةٌ ولا جلبة، وخاصّة أنّ خفاء الجرْس في هذا البحر جعله أكثر الأوزان الشعرية صلاحية للأوصاف الملحمية الوثيقة الصلة بتراث الماضي وتأريخه[2]. ولمّا كان الطويل بحر جدّ وعمق فإنّ مجرّد العبث الغزلي لا يكاد يستقيم فيه، وإنّما يصلح فيه الغزل إذا مازجته نفحةٌ من جد وعُمق[3]، كما نجد ذلك في قصيدة (ألا قُلْ)[4]، التي يجنح الشاعر فيها إلى إحياء الذكريات والتأمُل في أسباب الهجران:

ألا قـلْ لتلـك المالكيّـة أصْـحبي	وإلاَّ فمنّينـا لقـاءك واكـذْبي
عـدينا فـإن النَّفس تُخْـدَع بـالمنى	وقلـبُ الفتـى كالطّـائر المتقلّـب
وقـد تـامَني مـنْ لا يـزالُ مُباعـداً	على قرْب منْ يدنو بسَهْل ومَرحَب
فإنّـك لـو تجفـوكَ أمٌ قريبـة	تجافَيْـتَ عنـها للبعيـد المقـرّب
إذا يَئسَتْ نفسُ امـرْئٍ مـن قريبـة	تبـدَّلَ أخـرى مركْبـاً بعـد مركـب
فـلا تُمـسكيني بـالهوان فـإنّني	عـن الهُـون ظعّـانٌ لقـصْد المُلحّـب
حَبَسْتُ عليك النَّفس حولين لا أرى	نَـوالاً ولا وعـداً بنيـلِ مُعَقّـب

تمتاز هذه الطريقة بالتمهُل والتأمُل، وبانسيابية تجعل المتلقي يتلقى النص كأنّه دفقة شعورية واحدة، وكلّ ذلك بفضل سعة البحر، وكثرة تفعيلاته التي اتّسعت للحالة النفسية، دون أنْ تكون هناك حاجة إلى الوقوف.

ولعلّ قصيدة (وذات دلّ) خير ما تمثّل الجانب الشفاف من بحر البسيط لدى

---

[1] دراسات في النص الشعري - عصر صدر الإسلام وبني أمية: 105.
[2] ينظر المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/403، 405، 414.
[3] م. ن: 1/ 403، 405، 414.
[4] الديوان: 1/ 172.

الشاعر، فهو بحرٌ متجاوب مع التعبير عن الأسى الرقيق[1] لتفعيلات هذا البحر "ذات الإيقاع المتأرجح بين الرنين السريع والامتداد الهاديء الحزين" [2]، فقد بدا البحر في هذه القصيدة ـ والقصائد التي بمجراها ـ مناسباً بفضل إيقاعه الممتليء بالغنائية (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) لأنّ الشطر الأول في القصيدة إذا كان منتهياً بـ (فَعِلُن) فإنّ التفعيلة في نهاية الشطر الثاني تتحول إلى فاعل للإسهام في تعميق الجانب الموسيقي وامتداده، وغالباً ما يأتي هذا الوزن هكذا إذا كان يسبق الحرفين الأخيرين (نا) حرف مد[3]، وربّما الإتيان بنصّ القصّيدة يؤكّد ما ذهبنا إليه:[4]

وذات دَلٍّ كأنّ البدر صورتُها	باتتْ تغنّي عميد القلب سكرانا
(إنّ العيون التي في طرفها حَوَرٌ	قتلَّنَنا ثم لم يُحّيين قتلانا)
فقلتُ أحسنْت يا سُؤْلي ويا أملي	فأسمعيني جزاك الله إحسانا
(يا حبّذا جَبَلُ الرّيّان من جَبَلٍ	وحبّذا ساكنُ الرَّيان من كانا)
قالت فهلاّ فدَتْكَ النفسُ أحسن منْ	هذا لمن كان صبَّ القَلب حَيْرانا
يا قومُ أُذْني لبعض الحيِّ عاشقةٌ	والأُذنُ تَعْشَقُ قبلَ العين أحيانا
فقلتُ أحسنت أنت الشمسُ طالعةً	أضرمت في القلب والأحشاء نيرانا
فأسمعيني صوتاً مُطرباً هزجاً	يزيدُ صباًّ مُحبّاً فيك أشجانا
يا ليتني كنتُ تفّاحاً مُفلّجةً	أو كنتُ من قُضُب الرّيحان ريحانا
حتّى إذا وجَدَتْ ريحي فأعجبها	ونحنُ في خلوةٍ مُثّلتُ إنسانا
فحرّكتْ عودها ثمّ انثنتْ طرَباً	تشدو به ثمَّ لا تُخْفيه كتْمانا
(أصبحتُ أطوعَ خلق الله كلِّهم	لأكثر الخلق لي في الحبِّ عصيانا)

---

[1] شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: 516.
[2] م. ن: 516.
[3] دراسات تطبيقية في الأدب العربي: 155.
[4] الديوان: 4/ 194-197.

فقلتُ أطربْتنا يا زَينَ مجلسنا	فهات إنّك بالإحسانَ أولانا
لو كنتُ أعلمُ أنّ الحبُّ يقتلني	أعددتُ لي قبل أنْ ألقاك أكفانا
فغنّتْ الشَّرب صوتاً مؤْنقاً رَمَلاً	يُذكي السرورَ ويُبكي العينَ ألوانا
لا يقتلُ اللّه من دامتْ مودّتُهُ	واللّه يقتل أهل الغدْر أحيانا

وقد وظّف بشار إمكانيات الكامل التوظيف الأوفى، ونظم فيه في الرثاء والهجاء والمدح والنسيب والعتاب والفخر[1]، وذلك راجع إلى طبيعة هذا البحر الذي يبدو منسجماً مع "كلّ غرض من أغراض الشعر، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين ويجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء"[2] لأن دندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعاني والعواطف والصور، فهو بحر غنائي محض، سواء أأريد به جدّ أم هزل، ويقصد بالغنائية ترنيمة موسيقية خالصة الموسيقى[3].

ولم يتجاوز استخدام بشار للخفيف ثلاثة أغراض، وهي الغزل والمديح والهجاء؛ أما الغزل فقد سيطر سيطرة شبه كلية على أجواء هذا البحر لدى الشاعر، إذ ورد في سبعة وعشرين موضعاً مقابل المدح في موضعين والهجاء في موضع واحد[4]، وقد يعود السرّ في ذلك إلى رغبة الشاعر في إشاعة التأثير النغّمي الخالص، فهو بحر مزيج من الرمل والمتقارب (فاعولن فافاعولن) ×2، فهذا يكسبه شيئاً من النغمة الحزينة لـ "الأوّل وشيئاً من تدفُّق الثاني وتلاحق أنغامه، ويجعله ذا أسْرٍ قوي معتدل مع جلجلة لا تخفى، وقد كان كثير الاستعمال بين شعراء ربيعة والحيرة.. ولعلّ صلة هذا البحر القولية بالحيرة هي التيّ هيأته لأن يصلح للغناء والترقيق لأنّ الحيرة كانت مدينة الحضارة في الجاهلية"[5] ولا يخفى

---

[1] ينظر الديوان: 1/ 161، 1/167، 1/175، / 375، 2/34، 2/59، 2/115، 2/326، 3/295، 3/224، 3/ 110، 3/ 64، 3/ 25.

[2] فن التقطيع الشعري والقافية: 15.

[3] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها: 1/264 و278.

[4] ينظر على سبيل المثال الديوان: 1/ 115، 1/ 163، 1/ 266، 2/ 46، 2/ 121، 1/ 380، 2/ 46، 2/121، 2/ 210، 3/ 86، 3/ 142، 3/ 232.

[5] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها: 1/ 207.

مدى انتشار الغناء وازدهاره بجانب الحياة اللاهية المترفة في المجتمع العباسي، حيث منشأ الشاعر وقصائده.

ويعدّ اعتماد بشار على البحر السريع خصيصة أسلوبية خاصة به، إذا ما عملنا أنّه وجد على قلّة قديماً وحديثاً، ولعلّ السبب وراء هذا الاختيار يعود إلى وجود اضطراب في الموسيقى، وثقل في الأداء، ومن ثم كان العدول به عن شكله الأساسي الذي توهمه العروضيون وهو (مستفعلن، مستفعلن، مفعولات ×2) إلى الوزن العمدة (مستفعلن مستفعلن فاعلن ×2)[1] ويبدو أنّ بشاراً استطاع أن يلائم بين أغراضه الشعرية، ونغمات هذا البحر لذلك جاءت صياغاته على هذا البحر طرياً مع تميّزها بالتؤدّة والتمهّل، وبهذا ابتعد عن التكلف والتقعر، مع الجنوح إلى التأني والتذكر:[2]

حسبي بما قد لقيت يا عمرُ	لم يأتني عن حبيبتي خَبَرُ
شهرٌ وشهران مرّ قبلهما	شهران مُرّان منهما صَفَرُ
يا ليت شعري ماتت فأندُبُها	أم أحدثتْ صاحباً فأنتحرُ
لا عهد لي بالرسول يُخبرني	عنها فنفسي من ذاك تستعرُ

إذ يلاحظ أن الحركة الخافتة تمثل جانباً مهماً من جوانب هذه التجربة الشعرية فهو يذكر حالته في نغمة يائسة، مما ألجأه إلى أسلوب مخاطبة صديق ومناجاة الذات، لابتعاث ذكرياته مع وجود بصيص من الأمل:

إنْ يرجع الله لي مودَّتها	فكلُ شيءٍ سواه مُحتَقَرُ

وتأتي مرتبة الوافر بعد السّريع، وهو بخلافه تماماً بحر متدفق، سريع الإيقاع متتابع الجمل[3]، وهذا ما يدفع الشاعر أن يعبر عن أغراضه ومعانيه على نحو متسلسل متتابع لا في ثقل وبطء كما في السريع، وإذا قارنّا الأغراض التي وردت في السريع والوافر لديه، نجد أنّ الغزل في السّريع يأتي في مقدّمة الأغراض

---

[1] ينظر دراسات تطبيقية في الأدب العربي: 2465.

[2] الديوان: 264/3، وينظر 3/ 65، 3/ 95، 1/ 114، 1/ 275، 2/ 21، و2/ 32.

[3] دراسات في النص الشعري. عصر صدر الإسلام وبني أمية: 117.

(أربع عشرة مرّة) وكلّ من المدح والهجاء (ثلاث مرات)، أمّا الوافر فالنتيجة بخلاف الأول حيث ورد الغزل (تسع مرّات) مقابل (تسع مرات) لأغراض الفخر والهجاء والمدح، وهذا يعكس طبيعة الوافر "لأنّه من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما تشاء وأجود ما يمكن في الفخر والرثاء"[1]، وحتّى في مديحه قد ارتكز على تشخيص سمات الممدوح، وتفرُّده بالقوّة، وعدّ كرمه جزءاً من شجاعته القتالية، وغزله في هذا البحر إمّا مبنيٌ على عتاب العُذّال والحُسّاد[2]، وإمّا تُستشَفُ منه خشونة وذلك بمزجه وربطه باللّوحة الهجائية[3].

والهزج من الأوزان الطيّعة التي تخالطها رتابة، ويتجاوب هذا الوزن مع الموضوعات التي تتسم بالطابع السردي والحواري[4]، على نحو قوله:[5]

مــــن المــــشهور بالحـــبِّ	إلى قاســـــية القلــــب
ســـــلامُ الله ذي العـــــرش	علـــى وجهــك يـــا حبِّـــي
ويـــا نفـــسي الـــتي تـــسكُ	نُ بـــين الجنـــب والجنـــب
لقـــد أنكـــرتُ يـــا (عبـــدَ)	جفـــاءً منـــك في الكُتْـــب
أعـــن ذنـــب؟ فـــلا واللّـــ	ـــه مـــا أحـــدثتُ مـــن ذنـــب
ولا والله مــــا في الـــشّرْ	ق مــــن أنثـــى ولا الغـــرب
ســـواك اليـــوم أهْواهـــا	علـــى جـــدٍ ولا لعـــب

إذ تتناسب هذه الدفقة الشعورية المنسابة مع طبيعة هذا البحر الذي يُعدُّ أحسن أسلوب فيه ما كان طبعه يتميز بغنائية متدفقة لأن "الهزج لون من الأغاني والجرس"[6] كما نجد هذا التوافق في قوله:[1]

---

(1) فن التقطيع الشعري والقافية: 84.

(2) ينظر الديوان: 1/ 199، 2/ 4، 3/ 42.

(3) ينظر الديوان: 1/ 247، 2/ 145، 3/ 268.

(4) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 192.

(5) الديوان: 1/ 206.

(6) فن التقطيع الشعري والقافية: 118.

ألا يــا (طَيِّــبَ) قــد طبّــت ... مــا طيَّبَـك الطِّيــبُ
ولكـــن نَفَـــسٌ منـــك ... إذا ضـــمَّك تقريـــبُ
وثغْـــرٌ بـــاردٌ عـــذبٌ ... جـــرى فيـــه الأعاجيـــبُ
ووجـــهٌ يُـــشبه البـــدْرَ ... عليـــه التـــاجُ معـــصوبُ

إنّ أراجيز بشار تؤكّد قوة طبعه، وبداهته الشعرية فهو من أبرز المحدثين الذين نظموا في الرّجز وأطالوا فيه، وتأتي (داليته) لتمثل أقوى دليل على أصالة نفس بشار الشعري وسرعة بداهته لأن الإنشاد فيه يعتمد على البداهة والارتجال، من غير تحقيق وتدقيق[2]، إذ ذُكر أنّ سبب نظمها (للدالية) هو أنّ عقبة بن رؤبة تحدّاه في مجلس عقبة بن مسلم أن يأتي بما أتى به رؤبة[3]، فجاشت قريحتهُ وأنشد:[4]

يــا طَلَــلَ الحــيِّ بــذات الــصَّمْد ... بالله حدِّثْ: كيف كنتَ بعدي؟
أوحَــشْتَ مــن دَعْــدِ ونُــؤْي دعْــد ... بعــد زمــانِ نــاعمٍ ومَــرْد

....

ســرْبٌ تــراءى كنظــام العقــد ... حُلوُ الحديث حَسَنُ التصدِّي
واهـــاً لأسمـــاء بنـــة الأشَـــدِّ! ... قامتْ تراءى إذْ رأتني وحدي
كالــشّمس بــين الزِّبْــرج المُنْقَــدّ ... سُلطانَ مُبيضَ علــى مُـسوّد
ضَــنّتْ بخــدٍّ وجلّــتْ عــنْ خــدٍّ ... ثــمَّ انثنــتْ كــالنّفَس المُرتَــدّ

ويمتاز بحر الرمل بإيقاع رقيق راقص[5] من خلال "سرعة النطق به وذلك لتتابع تفعيلة فاعلاتن ـ ن ـ ـ ن فيه" [6] وهذه السمة هي التي بعثت بشاراً أن يختار

---

[1] الديوان: 1/ 204.
[2] ينظر دراسات في النص الشعري: 206.
[3] ينظر الأغاني: 3/ 175.
[4] الديوان: 2/ 218 ـ 222.
[5] شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: 219.
[6] فن التقطيع الشعري والقافية: 133.

الرمل لغزله ولا ينظّم فيه أيّة قصيدة في الهجاء، والقصيدة الوحيدة[1] التي وردت على هذا البحر في تأمّل الزمان وهموم حدثانه تصحبها رنّةٌ شجيّةٌ، ونحا فيها نحو الترنُّم الرقيق والتأمُّل الحزين.

ويلاحظ أن بشاراً وجد من المنسرح ما يلائم اتجاهه الأسلوبي نحو الليونة والغنائية مع الغريزة الجنسية المتهالكة في بعض الأحيان، لذلك لا يوجد لديه غير الغزل في المرات العشر التي استخدم فيها المنسرح وزناً لقصائده، باستثناء قصيدتين، واحدة منهما في مدح المهدي والأخرى في الفخر ولكنّهما مسبوقتان بمقدمة غزلية طويلة.

إنّ ما سبق لا يعني أنّ الأمر كان يقوم عند بشار على تطبيق قاعدة لا تقبل التحوير، وإنّما الذي يُطمَئِنُ إليه إنّ أسلوبه في الاختيار يمثّل امتداداً واضح المعالم للأسلوب الذي كان عليه الأدب العربي في الربط بين إيقاع البحر وطبيعة التجربة الآنية التي تبعث على القول والصياغة الأدائية، كما لا يعني هذا أنّ الشاعر حين شرع في عمله الفنّي وضع أمامه جميع البحور ليختار منها عن وعي، بل يعني أنّ الشاعر كان مدفوعا بحسّه الفنّي - وبلا شعور في أغلب الأحيان - يتحرّى من الأوزان ألطفها وقعاً وأكثرها مواءمة للفكرة المستثارة.

- القافية Reim:

نالت القافية من الاهتمام ما ناله الوزن، بل عدّها النقاد الأقدمون الركن الثاني للشعر، وإذا ذكروها فإنّهم يلاحظون معها الروي، وهو الحرف الذي تنتهي به جميع أبيات القصيدة، وهو من أهمّ حروف القافية، لأنّه تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كلّ بيت في موضع واحد، هو نهايته وإليه تنسب القصيدة، فتكون ميمية، أو لامية، أو نونية، إلخ.

ويقترب البناء الصوتي الموسيقي من التكامل من خلال تضافر البحر الشعري مع اختيار القافية وأصواتها[2]، وعبر انتقاء الأصوات الواضحة كي تكون روياً

---

[1] ينظر الديوان: 1/ 132.

[2] العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 1/ 151.

للقوافي الشعرية، فقد جاءت أصوات الدال والباء والراء واللام والميم والتاء[*] روياً لمعظم قصائد ومقطوعات ديوان بشار التي بلغت ثمان وستمئة قصيدة ومقطوعة، فضلاً عن صوت ألف الإطلاق الذي أعقب الروي المفتوح في أغلب الحالات. والمعروف أن هذه الأصوات - باستثناء صوت الألف الذي يمثل أعلى درجات الوضوح السمعي Sonorit من بين أصوات اللغة العربية لما فيه من حزم صوتية Formants - تعد أوضح الأصوات الصامتة بعد الأصوات الصائتة وشبه الصائتة[1]، وهي بهذا تشكل ذروة للوضوح في نهايات الأبيات، بمجيئها روياً للحفاظ على حالة الوضوح السمعي في هيكل القصيدة، وإبقائها في سلم موسيقي مطرد، لأنها تقوم بدور "الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة"[2].

يحاول الشاعر أن تكون نهايات قصائده بمستوى واحد من الوضوح الصوتي - السمعي، فهو عندما يجعل الأصوات الصامتة روياً لأبياته المختلفة، وعلى الرغم من صلاحيتها لما فيها من ترددات تثير أذن السامع، يردفها بالأصوات الصائتة؛ الواو مرة والألف مرة والياء مرة، مسبوقة أو معقبة، لكي لا يترك البيت ينتهي بالصوامت.

تلفت ظاهرة عدم وقوف تأثير حروف الروي عند القافية المتلقي نحوها، إذ إنّ حروف الروي تجد صداها واضحاً في كلمات أبياتها، فعلى سبيل المثال إن روي (الهمزة) في هذه الهمزية العزلية:[3]

1 - أجارتنا ما بالهوان خفاء ولا دون شخصي يوم رحت

2 - أحنّ لما ألقى وإن جئت زائرا دفعت كأني والعدو سواءُ

3 - ومنيتنا جوداً وفيك تثاقل وشتان أهل الجود والبخلاءُ

---

[*] وهذه من أحلى القوافي المسمّاة بالذلل، وبخصوص التسلسل الدقيق للحروف المستخدمة لدى الشاعر ينظر الجدول في ص: 207.

[1] ينظر (البنية الصوتية بين تشكيل الخطاب الشعري ونظرية التلقي)، مجلة المدى: 17.

[2] فن التقطيع الشعري والقافية: 215.

[3] الديوان: 1/125.

4. وقد لُمْتُ نفسي في الرّباب فسامَحَتْ مــراراً ولكــنْ في الفــؤاد عــصاءُ

5 ـ فأصبحتُ مخلوعاً وأصبح حَبْلُها بأيـدي الأعــادي، والــبلاءُ بــلاءُ

6 ـ لَعَمَــرُ أبيهــا مــا جَزَتْنــا بنائــل ومــا كــان منــها بالوفــاء وفــاءُ

7 ـ عتــابُ الفَتــى في كــلّ يــومِ بليَّــةٌ وتقــويمُ أضــغان النــساء عَنــاءُ

تمّ ترديدها في كلّ بيت من أبيات القصيدة، وقد أفاد الشاعر من طاقة المجاورة اللفظية بين القافية والكلمة السابقة لها (ب5 ـ البلاءُ ـ بلاءُ) و(ب 6ـ بالوفاء ـ وفاءُ) و(ب 7 ـ النساء ـ عناء) من خلال توظيف الامتداد الصوتي المنتهي بالهمزة، وتوظيف الليونة المتولدة من الصائت الألف التي تتصادى مع الأصوات الأخرى في القصيدة، لتحفل القصيدة بالامتداد واللين والتموج. ولو تأمّلنا قوله:[1]

ســـرْبٌ تـــراءَى كنظـــام العقـــد حُلْــو الحــديث حَــسَنُ التــصدّي

واهـــاً لأسمـــاءَ ابْنَـــة الأشّـــدٌ قامــتْ تــراءَى إذْ رأتــني وحــدي

كالــشمس بــين الزِّبْــرج المُنْقَــدّ سُــلطانَ مُبــيضّ علــى مُــسودٌ

ضَــنّتْ بخــدٌ وجَلَــتْ عــن خــدّ ثــمّ انثنــتْ كــالنَّفَس المُرتــدٌ

ورُحْــتُ مــن عَــرَق الهــوى أصَــدّي يــا عجبــاً للعــاجز المُــسَدّي

نجد أنّ ورود الدّال المشّددة في (منقدّ وخدّ ومرتدّ والمسدّي) بجانب كونها روياً وتكرارها على طول القصيدة مراراً، أسهم في تصوير سرعة الحركة، حتى يوشك أنْ يُحسّ بتدافع النَّفَس وارتداده، وتظهر هذه السِّمة أكثر في أحرف الروي المتّسمة بالوضوح السمعي العالي، على نحو نونيته:[2]

وذات دَلٍ كــأنَّ البــدرَ صــورتُها باتت تغنّي عميد القلب سكْرانا

فلقد زاد من كمية التردّ الموسيقي في القافية، وجودُ ألف قبل النون وألفٌ بعدها، كما أنّ هذه النون لم يقف تأثيرُها عند القافية، وإنّما وردت في كل أبيات القصيدة مرّة

---

(1) الديوان: 2/ 222 ـ 223.

(2) الديوان: 4/ 194.

أو مرّات ما عدا البيت رقم 12 ولعلّ الميم في كلمة (كلهم) بالبيت قد قامت مقام النون فالمخرج واحد، وهناك حالات تُقْلَبُ فيها النون ميماً مثل (مِنْ بَعْد)[1].

إنَّ التأمل في حركات الروي في شعر بشار يؤكّد علمياً ما ذهَبَ إليه النقاد القُدامى والمحدثون، من أنّ بشاراً رأسُ مدرسة الرِّقة الشعرية في العصر العباسي[2]، فمن مجموع ثمان وستمئة قصيدة على طول الديوان، يتصدر الروي المكسور مئتين وأربعاً وستين قصيدة، يليه الروي المضموم في مئة وخمس وثمانين قصيدة والروي المفتوح في مئة وتسع قصائد، فالروي الساكن (المقيد) في خمسين قصيدة، أي أنّ الرويّ المكسور يبلغ ثلث روي شعره، لأنّ الكسرة "تشعر بالرّقة واللين، ومن تأمّل الشعر العربي وجد أرق قصائده مسكورات الروي في الغالب، وأفخمها مضموماته في الغالب، ووجد شعراء الرّقة يميلون إلى استعمال الكسر وشعراء الفخامة يميلون إلى الضمّ"[3]، وكل ذلك يعود إلى ملاءمة الكسر للعواطف الرقيقة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها.

تسهم الأنساق الفعلية بحركيتها المتوثبة على مسار النصوص الشعرية في خلق إيقاع إشاري متحرك، وهذا ما قرره سعد مصلوح عن معادلة بويزمان، تلك التي تقوم على إحصاء رياضي للأسماء والأفعال في النصوص الأدبية، وتقترح رجحان (الانفعال) برجحان عدد الأفعال[4]. ولكنْ يلاحظ أنّ هذه الحركة في شعر بشار تتجّه نحو السكون عند نهاية الأبيات، إذ سيطر على قوافي القصائد اتّجاه سكوني من حيث صيغتها التي غلب عليها (الجمود)، فعدد القوافي في شعر بشار يبلغ (7243) قافية، منها (1268) فعلاً و(1796) مشتقة صريحة أو ما يسمّى بأسماء الفاعل والمفعول[5]،

---

[1] دراسات تطبيقية في الشعر العربي: 155.

[2] ينظر الحيوان 3/ 453، والأغاني 3/ 993 و995، العمدة: 1/ 131، وزهر الآداب: 2/ 119، والقيم الفنية المستحدثة: 149 وما بعدها، والصورة في شعر بشار بن برد: 36.

[3] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 71.

[4] ينظر الأسلوب ـ دراسة إحصائية: 25، والخطيئة والتكفير: 317.

[5] إنّ أسماء الفواعل والمفعولات تحمل نفس الطاقة الحركية للفعل، بخلاف سائر المشتقات التي تدلّ على الثبوت، فهي بعيدة عن الفعل، قريبة من الأسماء الجامدة (النحو الوافي: 173 ـ 195 وينظر همع الهوامع: 2/ 105، وفي النحو العربي قواعد وتطبيق: 23، ومعاني النحو: 4/ 419.

وهـذه تمثّـل الحـركـة ومـنْ ثـمّ تبلـغ الإشـارات المتحركـة في القـوافي = (3064) في مقابـل (4179) إشـارة اسميـة. ولكـنّ هـذا الركـود في الحـركـة لا يجـرّ الإيقـاع إلى ثبـوت وركـود زمني أو نفسي، لأنّ النصوص تنزع نفسها من هذا الجمود، لتحدث إيقاعاً جديداً ينبع مـن حركـة الارتـداد الـداخلي الـذي يحـدث مـن خـلال التكـرار، إذ تكـرّرت بعـض القـوافي الاسمية بعينها أكث من ألفَي مرَّة، وقد غلب هذا الترديد في القوافي الاسميـة نسبة إلى القوافي الفعلية، وجاءت الإشارة فيها لتنشيط انتباه المتلقي، وجذبه، وبعث الحيوية في قدرته الاستقطابية[1]، فضلاً عن تكرار بعض الإشارات (القوافي) أكثر من مـرّة، وذلـك بغية الإفادة من الطاقة التكرارية لهذه الإشارات.

وهناك بعد آخر أسـهم مـساهمة بـارزة في اسـتمرارية حركيـة النـصوص وعـدم جنوحها نحو الجمود، وهو حركة روي القصائد، فمن مجموع ثمان وستمئة (608) قصيدة لم يستخدم الشاعر الروي المقيّد إلاّ في خمسين أنموذجاً فقط، وهذا بحدٍّ ذاتـه يمثّـل انعتـاق حركـة القـوافي والحيويـة المتجـددة في شـرايين النـصوص. وقـد يُسلَّط الـضوءُ علـى هـذه الجوانـب الـصوتية والجماليـة والوظيفيـة للقافيـة، كونهـا خاتمـة الأبيـات، مـع أنهـا عميقـة التـشابك مـع الـسِّمة العامـة للعمـل الـشعري. فالكلمات تقترن بعضها إلى البعض الآخر بالقافية، فتتواصل أو تتقابل[2].

ويبقى بعد آخر من أبعاد القافية الذي يشكل أساساً هيكلياً للشعر العمـودي الكلاسيكي وهو البعد الـصوري أو المرئـي لهـا، فتـشكل الناحيـة الـصورية أو المرئيـة عنصراً مهماً من عناصر الشعر، فالقصيدة مرتبة ترتيباً يجعل عين القـارىء تقـف وسط الصفحة لتنتقل إلى البيت الثاني، وشكل القافية من الناحيـة المرئيـة يضفي جواً جمالياً على القصيدة يجعلها تقترب من لوحة مرسومة أو قطعة منحوتـة مـن ناحيـة البنـاء المتماثـل والمتنـاظر[3]. فالكتلـة الخطيـة والنغميـة لقـصيدة مـا تـوحي بالترابط الحيِّ بين عناصـرها المكوِّنـة لهـا علـى مـستويين مختلفين؛ مـستوى المظهـر الشكلي العام للقصيدة، ومستوى التركيب النغمي الخاص لأبياتها[4].

---

[1] ينظر تشريح النص: 25.

[2] نظرية الأدب: 208.

[3] ينظر النقد التطبيقي التحليلي: 38.

[4] ينظر المتنبي مالىء الدنيا وشاغل الناس (وقائع مهرجان المتنبي):271.

الجدول رقم (1) الحروف التي جاءت روياً في شعر بشار

ت	الروي	عدد القصائد	ت	الروي	عدد القصائد
1-	الدال	122	13-	الكاف	8
2-	الباء	119	14-	السين	6
3-	الراء	097	15-	الفاء	5
4-	النون	042	16-	الياء	5
5-	اللام	035	17-	الضاد	4
6-	التاء	027	18-	الهاء	4
7-	الميم	024	19-	الشين	2
8-	الحاء	024	20-	الثاء	2
9-	الهمزة	021	21-	الطاء	2
10-	القاف	019	22-	الواو	1
11-	العين	015	23-	الألف اللينة	1
12-	الجيم	010			

الجدول رقم (2) تواتر القوافي لدى الشاعر بحسب المجرى

ت	حركة الروي	عدد القصائد
1 -	الروي المكسور	264
2 -	الروي المضموم	185
3 -	الروي المفتوح	109
4 -	الروي الساكن	050
		608

. القافية الداخلية Binnenreim

يتوهّج الإيقاع الموسيقي في شعر بشار توهُجاً لاتّكاء الشاعر على الثراء الصوتي، والعمق الإيقاعي من خلال توظيف جميع ما أمكن من السِّمات الصوتية والموسيقية، من ذلك إفادته من استخدام التقفيات الداخلية، وهي التي "ترد داخل البيت أو سطر الشعر"[1]، أو "تسبق القافية الخارجية مباشرة، ابتغاء أنْ يتردّد في البيت إيقاعان متّحدان أو أكثر، وحتّى يكون عبيرها الموسيقي أكثر نفوذاً"[2]، فتأتي التقفيات الداخلية في البيت الشعري بجانب شحناتها الموسيقية المتجاوبة مع المظاهر الموسيقية الأخرى، لتكون عمقاً فنياً للقافية الأصلية، كما يمكن إيضاح هذه السمة الموسيقية من خلال النماذج الآتية:[3]

- لم ينسَ أيّامك اللآتي وصَلت بها   والصَّرْمُ يُحصيه إصداراً وإبرادا
- لقد زادني ما تعملين صَبابةً   إليك فللقلب الحزين وجيبُ[4]
- وفي المحبِّين صبٌ لا شفاءَ له   دون الرِّضَى بين مرشوف ومصبوب[5]
- فقلت أطّربتنا يا زَينَ مجلسنا   فهات إنّك بالإحسان أولانا
- لو كنت أعلمُ أنّ الحبّ يقتلني   أعددتُ لي قبل أن ألقاك أكفانا[6]

إذ تموِّج الأبيات بإيقاعات وأنغام صوتية مديدة، وعلى وجه التحديد في الكلمة السابقة للقافية، وهذا بحدِّ ذاته خلق غنىً صوتياً ارتفع بالأبيات إلى ذروة إيقاعية لما تتضمن تلك المونيمات (كلمات) من مدى صوتي من خلال الأصوات الصائتة (الألف والواو والياء)، والتي أضْفَتْ على أجواء الأبيات فسحة واسعة لامتداد الصوت.

---

[1] القافية والأصوات اللغوية: 9.
[2] فصول في الشعر ونقده: 38.
[3] الديوان: 3/ 144.
[4] الديوان: 1/ 178.
[5] الديوان: 1/ 197.
[6] الديوان: 4/ 196، وينظر: 4/ 131، 4/ 188، 4/ 199، 4/ 215، 3/ 81 ـ 82، 3/ 144، 3/ 151.

ولا ينحصر استغلال الشاعر للتقفيات الداخلية في الكلمات المسبوقة مباشرة للقافية، بل يحاول الشاعر تأسيس قافية جديدة مغايرة في نَسَقه الصريح وفي ثنايا البيت وحواشيه:[1]

1 – تُلوَى الأزمَةُ في أذنابها وبها	في السّير يُعْدَل إنْ جارتْ فتقتصدُ
2 – والجُرْدُ مثلُ عجوزِ النّار قد بَرَدَتْ	شوهاءُ شهباءُ مُزوَرٌّ بها الكتدُ[2]
3 – وجاريةٍ يُغْلي بأمثالها الفتى	شَعُوف لألباب الرِّجال قَتُون[3]
4 – يموتُ الهوى حتى كأنْ لم يكنْ هوى	وليس لما استبقيتُ منك بقاءُ[4]
سأعتبُ خُلاّني وأعذرُ صاحبي	بما غلبَتْهُ النَّفسُ والغُلواءُ
وإنّي لأسْتَبْقي بحلمي مودّتي	وعندي لذي الدّاءِ المُلحّ دواءُ
5 – يُطيعُك في التَّقوى ويعطيك في الندى	ولا تلقه إلاّ وللجود أمعَجُ[5]
6- هيفاءُ لفّاءُ جرْدَحَلٌ مُخَلخَلها	تُحيي وتقتلُ من شاءت بما تعدُ[6]

يحفل النص بقيم موسيقية جديدة متولدة من خلال انتشار التقفيات الداخلية، وتنوعها البنائي في متن النص، إذ أسهمت القافية الداخلية في إثراء البنية الإيقاعية للأبيات، وعلى الرغم من أنّ البيت الأول والرابع لا يشتركان بتقفية تامة، إلاّ أنّ الهاء والألف في (أذنابها وبها) والياء المتكلم في (خلاّني وصاحبي واستبقي وحلمي ومودّتي وعندي ولذي) تقوم مقام التقفية لانطوائها على مدى صوتي، فتنضوي هذه المفردات معاً في سقف موسيقي منتظم متجاوب. أمّا التقفيات الباقية الأخرى (شوّهاء - شهّباء) و(هيفاء - لفّاء) و(شعوف - قتون)

---

[1] الديوان: 2/ 284.
[2] الديوان: 2/ 290.
[3] الديوان: 4/ 219.
[4] الديوان: 1/ 127 - 128.
[5] الديوان: 2/ 85.
[6] الديوان: 2/ 281. وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من القافية (هيفاء - لفّاء) أو كـ(شوهاء - شهباء) والتي تحدث بين كلمتين متتاليتين قد تسمّى بالقافية المتقارعة Scniagreim (ينظر القافية والأصوات اللغوية: 10)

و(هوى ـ هوى) فتحمل قيماً موسيقية متداخلة من خلال الانسجام الموجود بين صيغها الصرفية، وعبر هذه الطريقة أضاف الشاعر مكوِّناً نغمياً Intonation Formant[1] للنصوص، جعلها تنبض بالموسيقى الشعرية.

ـ قافية المطالع Alliteration أو Anfangsreim:

تسهم قافية المطالع، بجانب بقية السّمات الموسيقية في شعر بشار في إثراء البعد الصوتي، وقد قصد الشاعر هذه السمة الموسيقية قصداً ابتغاء الدقّة المرجوّة، مع الجمال الأدائي في إيصال الرسالة الأدبية إلى المتلقّي؛ وجذب انتباهه والتأثير في أحاسيسه عن طريق هذه الأبعاد الجمالية المتمثلة بشكل أكبر في هذه المستويات الموسيقية المتنوعة. وقافية المطالع أو ما تسمَّى عند البلاغيين بجناس الاستهلال؛ هي اتّفاق مطلع كلمتين أو أكثر في سطرين متتالين أو أكثر[2]، على نحو قول بشار:[3]

أصفراءُ ما في العَيْش بعْدك مَرغَبُ	ولا للصّبي مَلهىً فألهو وألعَبُ
أصفراءُ إنْ أهلَكْ فأنت قتلتني	وإنْ طال بي سُقمٌ فذنبك أذنَبُ
أصفراءَ أيّامُ النَّعيم لذيذةٌ	وأنت مع البُؤسى ألذُّ وأطيبُ
أصفراءُ في قلبي عليك حرارةٌ	وفي كَبدي الهيماء نارٌ تلهَّبُ
أصفراءُ لي نفسٌ إليك مشوقَةٌ	وعينٌ على ما فات منك تصبّبُ
أصفراءُ لم أعرفك يوماً وإنّني	إليك لَمُشتاقٌ أحنُّ وأنّصَبُ

إنّ تكرار كلمة (أصفراء) يقوي أبعاد الشجن المتأصِّل في أعماق الذات الواعية، وأصبحت (أصفراء) كلمة محسوسة بفضل إيقاعها المتردّد، كما أصبحت كلمة كاشفة للتوافق الصوتي، وبهذا أصبحت هذه القافية المطلعية كشفاً جديداً لشكل الكلمة (أصفراء) الداخلي، وأثّرت حينئذ في الكلمات المتباعدة عنها في القصيدة، لتفجِّر دلالة الشّجن في كلٍ منها، كونها الكلمة المبدوء بها في كلّ شطر،

---

[1] البنية الصوتية: 17.

[2] القافية والأصوات اللغوية: 10 ـ 11.

[3] الديوان: 1/ 340، وينظر: 3/ 50، 3/ 123، 3/ 140، 2/ 6.

فامتدّت ظلالاتها الإيحائية إلى بنية النص الجمالية كلّها.

وهناك مستويات شعرية في شعر بشار فيها تلعب القافية الداخلية دور محور تجميعي لدلالات النص، سواء أكانت القافية الداخلية في بداية البيت أو نهايته:[1]

من البيض لم تسْرَح على أهل غُنَّة   وقيراً ولم ترفَعْ حداجَ قَعود

كأنّ لساناً ساحراً في لسانها   أعين بصَوتِ كالفرَنْد حديد

كأنّ رياضاً فُرِّقتْ في حديثها   على أنّ بدْواً بعضُهُ كبُرود

تُميت بها ألبابَنا وقلوبَنا   مراراً وتُحييهنَّ بعد هُمُود[2]

إذا نطقتْ صحنا وصاح لنا الصّدى   صياحَ جنود وجّهتْ لجنود

فقد جعل النص من أداة التشبيه (كأنّ) وصلة معنوية، ومحور دلالي للانطلاق في الأنموذج الأول، وقد أصبحت القافية الداخلية (صحنا وصاح) في الأنموذج الثاني المحور التجميعي لدلالات الصوت، وإيحاءاته في النص، فتناسجت الأصوات، على طول الشطر الأول، وبداية الشطر الثاني: وصاح لنا الصّدى صياحَ..

. نظام الفواصل:

يبدو أنّ بشاراً رام استكمال مميّزات قوافيه الشعرية، ويتسنّى تَلمُسُ ذلك من طبيعة قوافيه في تعاطف رويِّها، ووصلها مع الرِّدف الملازم، وجارى بشار في ذلك فواصل الآيات القرآنية واستهوته روعتها الأدائية، والفاصلة في العرف الاصطلاحي عبارة عن: "هاء ساكنة تعقبُ الرويّ مباشرة"[3]، وهي قليلة الاستخدام لدى بشار نسبة إلى السمات الموسيقية الأخرى، ومن قوله في هذا المضمار:[4]

- عَبْدَ مُنِّي وأنعمي   قدْ ملكتُمْ قيادَيَهْ

---

[1] الديوان: 2/ 160، وينظر 2/ 145، 2/ 313، و2/ 321، و3/ 104 ـ 105، 3/ 153.

[2] الديوان: 2/ 160.

[3] فن التقطيع الشعري والقافية: 249.

[4] الديوان: 4/ 227.

شـــاب رأســـي ولم تَـــشَب   وابلائـــــــــي لدائيَـــــــــهْ

- هل لك في مالي وعرضي معاً   وكـــلّ مـــا يملـــكُ جيرانيَـــهْ[1]

واذهَـــبْ إلى أبعـــد مـــا يُنتـــوى   لا ردَّكَ اللهُ ولا ماليَـــــــــــهْ

إذ تدور وظيفة هاءات السّكت حول المحافظة على فتحة الياءات التي هي فتحة خفيفة، لخلق نوع من الصدى الصوتي، لتشخيص صوت الياء المفتوح المنتهي بالسكون، وكأنَّ الشاعر صادف فضاء جاوب أصواته.

ـ التصريع:

يُعَدُّ التصريع من أبرز السمات الموسيقية في الأدب العربي، وأصبح سُنَّةً شعرية متّبعة لدى الشعراء استجابة للأمور الجليلة[2] المستحدثة من صميم التجربة الآنية، كما أنّه صورة من الصور الإيقاعية المتنوعة يلتجيء إليها الشاعر لخلق الحيوية والتنوع لنسقه الموسيقي في صياغاته الشعرية، إذ الموسيقى الشعرية " لا تتضح في تساوي التقاسيم الزمنية، والإيقاعات المتماثلة ولوازم الروي المتحدة في كل بيت من أبيات القصيدة فحسب، بلْ هي تتّضح أيضاً في جوانب كثيرة، منها التصريع بين شطري البيت وخاصة في المطالع"[3]. وتكمنُ أهمية التصريع في إضفاء طابع مميز لإيقاع القصيدة من جانب، والتنبيه إلى مسألة مهمة (المسكوت عنه) في النص والذي يسعى الشاعر إلى إثارته[4]، والتصريع من السمات الصوتية البارزة في شعر بشار، ومن يرجع إلى ديوانه يجد يجد أنّ النصوص تنبض بهذه السمة الموسيقية التي أسهمت في إثراء البنية الصوتية، إذ تكثر تصريعاته في

---

[1] الديوان: 4/ 227. وينظر 4/ 225، و2/ 24 ـ 27. وفواصل الآي كقوله تعالى: ﴿فيقولُ هاؤمُ اقرؤا كتابيه۞ إني ظننتُ أني ملاقٍ حسابيه﴾ الحاقة/ 20.

[2] يقول صاحب العمدة: 1/ 174 "وسببُ التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربّما صرّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه..".

[3] فصولٌ في الشعر ونقده: 32. والتصريع "هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته" العمدة: 1/ 73.

[4] المذاهب النقدية دراسة وتطبيق: 226 ـ 227.

تصريعاته في مطالع القصائد:[1]

أ أبكاك داعٍ في الصباح سميع وطيفٌ سرى من نهروانَ يريع

أو كقوله:[2]

يا عبد ضاق بحبِّكم جَلَدي وهواكم صدعٌ على كبدي

ويصرِّع بشار بالأسماء كثيراً، وهذا أسلوب متَّبع لديه، يستغلّ الشاعر من خلاله الشحنات العاطفية لأسماء حبيباته، كأنّه أراد لهذه الأسماء أن تكون بؤرة استقطاب وتجمّع لمستويات النص الدلالية:[3]

- منع النَّومَ طارقٌ من (حُبَابَه) وهمومٌ تجولُ تحتَ الرِّهابَه
- نَأَتْكَ على طول التَّجاور (زينبُ) وما شَعَرَتْ أنَّ النَّوى سوف تصْقَبُ[4]
- طَرَقَتْنا بالزَّابيين الرَّبابُ رُبَّ زَوْرٍ عليكَ منه اكتئابُ[5]
- ألم يأن أنْ تسلى مودَّةَ مَهْدَدا فتخلُفَ حلماً أو تُصيبَ فترقُدا[6]

فاختار لنهاية الأشطر أسماء (حُبابه - زينب - رباب - مهدد - حُبّى..) وكأنّه يريد لهذه الأسماء أنْ تكون بؤرة تلك القصائد ومركز حركتها حتّى تشعّ هذه الأسماء في كلِّ اتّجاه من خلال التناغم بين حروف الروي وآخر حرف الاسم المصرّع، فضلاً عمّا يحدثه هذا التكرار الصّوتي من تناسج بين الشطرين لأنهما بمثابة باب القصيدة ومدخلها[7].

- كسر النمط:

تمتاز مجموعة من قصائد ديوان بشار الشعري برنين موسيقي متزن مقارنة

---

(1) الديوان: 4/ 102.
(2) الديوان: 3/ 25. وينظر: 1/ 203، و1/ 215، و1/ 317.
(3) الديوان: 1/ 192.
(4) الديوان: 1/ 291.
(5) الديوان: 1/ 332، وينظر الديوان: 1/ 247، 3/ 264، 3/ 120، 1/ 166، 3/ 169.
(6) الديوان: 3/ 29.
(7) العمدة: 1/ 174.

بغيرها، وهذا التوازن أسّس للقصائد إيقاعاً عالياً، به داهمت القارىء، وفرضت إيقاعها عليه، وقد أضفى هذا الإيقاع على تلك القصائد قوة استهوائية تغري المتلقي بمتابعتها، من خلال تأسيس نظام إيقاعي منتظم في أعاريض الأبيات، ولكنّ الاستمرار على هذا الإيقاع على الرغم من قوته العالية يحمل بين دفّتيه خطورة بالغة على المتلقّي قد تبلغ حدّ التخدير، إنْ استمر الأسلوب على المستوى نفسه من القوّة والتتابع، لذا يجنح الأسلوب إلى كسر هذا الإيقاع وتهشميه، عبر تنوع التفعيلة الأخيرة في نهاية الأبيات، كما يمكن تشخيص ذلك من خلال هذه الأمثلة:[1]

أجارتَنا لا تجْزَعي وأنيبي أتاني من الموت المُطلِّ نصيبي

بُنيٌّ على قلبي وعيني كأنّه ثوى رهْنَ أحجارٍ وجارِ قليب

كأنيّ غريبٌ بعْد موت (محمّد) وما الموتُ فينا بعْدَهُ بغريب

يستمر الشاعر في تكرار تفعيلة (فعيل) في نهاية الأبيات، وفي البيت الثامن يقوم بتغيير صيغة (فعيل) إلى (فعول) حتّى تنتهي القصيدة بالتناوب بينهما. أو يؤسِّس القافية على (فعول) ويلجأ إلى كسر نمطها الإيقاع بتغييرها إلى (فعيل) كما في نجد ذلك في قصيدة (ذكرتُ شبابي):[2]

ذكرتُ شبابي اللَّذَّ غيرَ قريب ومجلسَ لهوٍ طاب بين شَروب

وقد يؤسِّس أعاريضه على (مفعول) ثم يقوم بانكسار نمطها الإيقاعي إلى (عيل أو عول أو مفاعيل أو تفعيل) على نحو ما جاء في قصيدة (يا طيب) :[3]

يا (طيب) سيّان عندي أنت والطّيب كلاكما طَيِّبُ الأنفاس محبوبُ

فقد جاءت التحوّلات استجابة لمتطلبات المتلقي الجمالية المتمثلة في الابتعاد عن الرتابة، وتجنّب الملل الناشيء من التتابع والتشابه الموسيقي، إذ بادر النص إلى كسر الإيقاع لإيقاظ وعي المتلقي وإنقاذه من سيطرة نمط معيّن من الأداء.

---

[1] الديوان: 1/ 254 ـ 257، وينظر: 1/ 181 ـ 187، و1/ 173، و3/ 150، و4/ 199، و3/ 103 ـ 105.

[2] الديوان: 1/ 362 ـ 367، وينظر: 2/ 267 ـ 272، و2/ 162 ـ 165.

[3] الديوان: 1/ 193، وينظر: 1/ 196.

وقد يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب في قافية المطالع (Anfangsreim) أيضاً، ففي قصيدة:[1]

يـــا ليتلـــي تـــزاد نُكْـــرا	مــن حــبٍّ مــن أحبَبْـتُ بكْـرا
حـــوراءُ إنْ نظـــرت إليـــ	ـــكَ سَـقَتْك بـالعينين خمـرا
وكـــأنّ رجـــع حـــديثها	قطَـعُ الرِّيـاض كُـسين زهـرا
وكـــأنّ تحـــت لـــسانها	هــاروتُ ينفُــثُ فيــه سـحرا
وتخـــالُ مـــا جمعـــت عليـــ	ـــه ثيابهـــا ذهَبـــاً وعطـــرا
وكأنّهـــــا بَـــــرْدُ الـــــشرا	ب صــفا ووافــق منــك فطْـرا
جنيّـــــــــةٌ إنـــــــــسيةٌ	أوَ بــين ذاك أجــلُّ أمــرا؟!

يجسّد استعمال (تخال) التنويع الموسيقي والصوتي في النص، لأنّه غيّر مجرى النص من خلال عدم اتّكال التام على أداة التشبيه (كأنّ)، فقطعت لفظة (تخال) الإيقاع النمطي المستحدث للأداة (كأنّ) وأحدثت إيقاعاً جديداً يختلف عن الإيقاع المتولّد من تكرار (كأنّ)[2].

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

لا ينحصر الإيقاع الشعري في الموسيقى الخارجية، وإنّما يتمثّل أيضاً في ما يُسمّى بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري، والمعتمد على موسيقى الأصوات ووقعها، وما توحيه بذاتها أو بتردّدها على نحو معيّن.

تتولّد الموسيقى الداخلية، وتتشكّل في خطاب بشار الشعري من خلال عدّة مظاهر صوتية، منها:

-التكرار:

يُعَدُّ التكرار خصيصة أساسية في شعر بشار، إذ يؤدّي دوراً بالغاً في محور التوازي الصوتي في شعره "ويقوي من ثراء الجانب الموسيقي في القصيدة بعد

---

[1] الديوان: 4/ 55، وينظر 2/ 160.

[2] ينظر المذاهب النقدية: 231.

الوزن والقافية" [1]، إذ تظل لغة التكرار في الشعر باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها[2].

إنّ التكرار يشي - على مستوى الدّلالة والرمز - بأنّ الشاعر يحاول أن يسلّط الضوء على معانٍ بعينها .. أمّا على مستوى الإيقاع والصوت فيشير إلى أنّ الشاعر يعتمد التكرار بغية تنمية الجانب الموسيقي وتنويعه[3].

ينحى الأسلوب الشعري في خطاب بشار نحو الاتّكاء على التكرار وتوظيف طاقته الصوتية، والموسيقية بغية إثراء بنية نصوصه الشعرية، على شاكلة ما نجد في قصيدة (قل لحبّى):[4]

قُـــلْ (لحُبّـــى) قـــرٌّ بـــيني	أنـــت نفـــسي وحيـــاتي
وهُمـــــومي حــــين أغـــدُو	وحـــــديثي في صـــــلاتي
(حُــــبّ) إنّ البخــــلَ شـــرٌ	لـــيس مـــن فعْـــل الـــسّراة
(حُــــبّ) لـــو شـــئت التقينـــا	مجلـــساً قبـــلَ المـــات
فأعَــــــشناك وعــــــشْنا	بهنـــــات وهنـــــات
قـــــد تـــــصبّرتُ ولكــــن	لـــيس صـــبري بمُـــواتي
إنّ (حُبّــــى) ســــحّرتْني	بالأمــــاني والعــــدات
....	....
فعلــــى (حُبَّــــى) عَــــويلي	وإلى الله شَــــــــكاتي

فقد جاء تكرار اسم العلم (حبّى) ليكون لازمة صوتية أو موسيقية منسابة في القصيدة، بل أصبحت جملة (المفتاح) مفتاح الموقف الجمالي لعالم القصيدة، لأنّ النّفس تهفو دوماً لذكر ما يتعلّق بها، استعذاباً وتشوقاً، لذلك بجانب تكرار (حُبَّى)

---

[1] جماليات القصيدة المعاصرة: 123.
[2] جَرْس الألفاظ ودلالتها : 240.
[3] ينظر جماليات القصيدة المعاصرة: 123.
[4] الديوان: 2/ 37.

جسّد تكرارُ كلمات (أعشناك ـ عشنا)، (هنات ـ هنات) و(تصبّرتُ ـ صبري) بموسيقاها الحزينة المتّزنة الناتجة عن هذه المدّات الطويلة؛ الانفعالَ والتوتّرَ الدافعين لمخاض النص عند الشاعر.

وقد يعمد الشاعر إلى تكرار كلمة بعينها كمفتاح صوتي لعالم القصيدة برُمّتها، وكبنية إيقاعية لإرساء بنية النص الموسيقية، على نحو تكرار كلمة (دار) في قصيدة (لعبدة دار) :[1]

لعبـدةَ دارٌ مـا تكلّمنـا الـدّارُ	تلـوحُ مغانيهـا كمـا لاح أسْـطارُ
أسـائلُ أحجـاراً ونُؤيـاً مهـدَّماً	وكيف يُجيبُ القولَ نـؤْيٌ وأحجارُ
فمـا كلّمـتني دارُهـا إذْ سـألتها	وفي كبدي كالنفّط شَبَّتْ له النّارُ
وعنـد مغـاني دارها لـو تكلّمـتْ	لُمكتَئـب بـادي الـصّبابة أخبـارُ
تحمّـل جيرانـي فعـيني لبينـهم	تفـيضُ بتـهتانٍ إذ لاحـتْ الـدّارُ
بَكيتُ على من كنْتُ أحظى بقُربه	وحقَّ الذي حاذرْت بالأمس ساروا

ويؤدي التكرار بشكل عام في شعر بشار، فضلاً عن البعد الموسيقي ثمّ الإيحائي المتولّد منه، دلالات التكثيف والمبالغة والاستئناف للفكرة المثارة، لأنّ أسلوب التكرار كما يرى (جيفري ليش) يعمّق من جماليت الصور البلاغية ويعكس حالة الانفعال العاطفي القصوى، ويبرز شدّة التوتر في الانفعال المخبوء الذي يتفجّر ويصبح من العسير التعبير عنه بكلمات مبتسرة[2]. انطلاقاً من هذا فالتكرار بنية شعرية تحتوي على تميز خاص، فهي حركة واحدة تجسِّد المجاوزة وتقلصها معاً، فالمجاوزة من خلال الإطناب والتقليص من خلال تغيير المتنوع، والإطناب لا يقدِّم معلومة ولكن (يوضِّح)، من أجل هذا فاللغة التكرارية لغة العاطفة[3]، كما يمكننا تلمّس هذا البعد في هذه البنى الشعرية:[4]

---

[1] الديوان: 4/ 64-65.
[2] البنية الصوتية: 22.
[3] ينظر اللغة العليا: 231.
[4] الديوان: 3/ 6.

- أبقـى لـك البينَ في ملاعبه   فانْصاعَ للبَيْن آخر الأبَدَ
- غمضَ الحديدُ بصاحبيك فغمّضا   وبقيتَ تطلبُ في الحبالة منْهَضا[1]
- فالآن شفَعْتُ إمام الهدى   وربّما طبْتُ لحُبٍّ وطاب[2]

إذ اعتمدت بنية التكرار في هذه النماذج على عملية التجاوب الصوتي بشكل متوازي بين شطري البيت، أو بين بداية الشطر الأول ونهايته ، أو بين بداية ونهاية العجز، فنتج عن هذه التوازيات الصوتية توازيات دلالية، تمثلت في دلالة المطاوعة والصيرورة، كتجاوب السياق للدّالين المكّررين: أبقى لك البين ——| فانصاع للبين، غمض الحديد ——| فغمّضا، طبتُ ——| وطاب.

- الترديد:

يقصد به إعادة اللفظ بنفسه لكنْ بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانياً، من غير أن يكون هذا الفارق الدلالي موجوداً في الاستعمال الأول[3]، مع ملاحظة البعد المكاني لكون التّرديد يجمع بين الدّالين أو الدّوال على نحوٍ بنائي مخصوص[4]، وقد عرّفه ابن رشيق بقوله: "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلّقة بمعنى، ثمّ يردّدها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه" [5] وذلك على نحو قول بشار:[6]

- قد ذقْتُ ألفتَهُ وذقتُ فراقَهُ   فوجدتُ ذا عسلاً وذا جمْرُ الغَضا
- فيا عَجَباً زيّنتُ نفسي بحبِّها   وزانت بهَجري نفسَها وتحلّت[7]

فالدّالان (ذقت - ذقت) وكذلك (ذا - ذا) في البيت الأول و(زينت - زانت) يحافظان على بنائهما الشكلي، ثمّ يحافظان على توافقهما العميق، مع وجود

[1] الديوان 4/ 91.
[2] الديوان: 1/ 275.
[3] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات: 60.
[4] البلاغة العربية قراءة أخرى: 365.
[5] العمدة: 1/ 333.
[6] الديوان: 4/ 91.
[7] الديوان: 2/ 9.

إضافة تمتلك أهمّية كبيرة في إنتاج المعنى، وهي اختلاف المنطقة التي يسلّط كلّ دالٍ فاعليتَه عليها، وهي إضافة لا تنقص من التوافق بين الدّالين، وإنّما تنمّي فاعليَتَهما وتمدُهما بمساحةٍ واسعةٍ في الصياغة، ويجعل الدّالين متّحدان على مستوى البنيتين السطحية والعميقة، لأنّ بنية السطح قدّمت ناتجاً أولياً هو: أنّ مصاحبة الأحباب من أعذب الأيام وفراقهم من أمرّها، وهذا الناتج قد ارتدّ في العمق إلى دلالة أنّ: الحياة والموت (أو الافتراق بعد الاجتماع) وجهان لسُنَّة الحياة.

وينضوي تحت بنية الترديد حالات استصحاب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتها انطلاقاً من أنّها لعبت دوراً موسيقياً ودلالياً ما، لا بنصيب تكراره وحده وإنّما بهذا[1] وهي تفيد في الأغلب دلالات:

التقارب بين الحقيقة والمجاز:[2]

رجلٌ إذا زَأرتْ أسودُ قبيلةٍ ... زأر المهلّبُ وابْنُهُ في غابه

فزأر الأول حقيقة والثاني مجاز، أو في قوله:[3]

قالتْ: بعَيْني عينٌ مُوكّلةٌ ... والأسدُ حولي فكيفَ بالأسَد

استعمل النص لفظة (العين) الأولى استعمالاً حقيقياً واستعمل الثانية استعمالاً مجازياً.

أو قديفيد الترديد دلالات التأكيد والتجريد مع تعميق دلالة النفي، فالتأكيد كقوله:[4]

- آبَ ليلي ليتَ ليلي لم يَؤُبْ ... إنّما اللّيلُ عَنَاءٌ للوصَبْ

- شَرِبْنا من فؤاد الدَنِّ حتّى ... تركنا الدَنَّ ليس له فؤادُ[5]

والتجريد مع تعميق دلالة النفي، كقوله:[6]

---

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 60.

(2) الديوان: 1/ 288.

(3) الديوان: 2/ 181، كلمة (عيني) الأولى بمعنى باصرتي والثانية بمعنى رقيب يتجسس.

(4) الديوان: 1/ 348.

(5) الديوان: 3/ 52.

(6) الديوان: 2/ 105.

- كأنّ الدُّجى زادَتْ وما زادت الدُّجى ولكـنْ أطـالَ اللّيـلَ هـمٌ مُبَـرِّحُ

- أمـنْ فـوْت الهـوى تبكـي فـلا تبكـي مـن الفـوْت[1]

- وعزّيتُ نفسي عن عُبيدةَ بالرُّقى لتسلى وما تسلى عن الرُّقَيَات[2]

إذ هناك إثبات للأمر وللحالة في بداية الأمر، ثم يحدث نفي له، وهدم: كأنّ الدجى زادت⇔وما زادت الدجى، أمن فوت الهوى تبكي⇔فلا تبكي من الفوت، لتسلى⇔ وما تسلى.. .

وهناك بعد يسهم في تكاثر التكرارية التوافقية وذلك حين "يأخذ الترديد طابعاً مميّزاً في قدرته على ترتيب الدّلالة وتنميتها في نسق أسلوبي يعتمد على تشكيل حُزم صياغية، تردّد فيها كلمة من الجملة الأولى في الثانية، ومن الثالثة في الرابعة"[3] وذلك على نحو قوله:[4]

إلاّ الدّيارَ التي من حولها وُتِدَتْ لو كان يُخبرُ عن جيرانه الوَتدُ

تَبْلَى الدّيارُ ويبلى من يَحلُّ بها ودُورُكم ومغاني دوركم جُددُ

وبيتُ خالكَ حُجْرٍ في ذُرى يمنٍ بيتٌ تكاملَ فيه العزُّ والنَّضَدُ

وبيتُ عمروٍ ومبنى بيت ذي يزنٍ وذي الكلاع ومن دانت له الجَنَدُ

ترتكز بنية النص على الترديد؛ ترديد لفظة ديار وقريبته (بيت)، فشكّل هذا الترديد المبثوث في فضاء النص حزماً صوتية موسيقية، اتشرت في بنية النص بشكل عنقودي، تأخذ اللفظة الأولى بطرف اللفظة الثانية، والثانية بطرف اللفظة الثالثة، والثالثة بطرف الرابعة.. .

- الجناس:

يعدّ الجناس من السمات الموسيقية البارزة في الشعر العربي، وقد عرّفه عبد

---

(1) الديوان: 2/ 17.

(2) الديوان: 2/ 40.

(3) البلاغة العربية قراءة أخرى: 366.

(4) الديوان: 2/ 288 ـ 289.

الله بن المعتز بقوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1]. وهو من الناحية الشكلية قريب من التكرار والترديد[2]، كما أنّ التعامل مع بنية الجناس - عموماً - يدور على مستويين:

المستوى الأول: في المستوى الأول تتوجّه عمليةُ (الاختيار) إلى لفظتين متطابقتين صوتياً، ويحدث تبعاً لذلك تصعيد في المنبّه التعبيري بحيث يكون أقوى تأثيراً نتيجةً للهزّة الدّلالية التي يتلقّاها المتلقي بمخالفة التوقّع[3] "لأنّ اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثمّ جاء والمراد به معنى آخر كان للنّفس تشوقٌ إليه"[4].

المستوى الثاني: أمّا في المستوى الثاني فتتوجّه عملية (الاختيار) إلى مفردتين بينهما من التماثُل أكثر ممّا بينهما من التخالُف. وهذا ما سمّاه البلاغيون (بالجناس الناقص). وتنبغي الإشارة إلى أنّ عدد مرات استعمال الجناس التام من الناقص في شعر بشار قليل جداً؛ وهو الأسلوب الغالب في العربية "إذْ إنّ المخزون المعجمي للمستوى الأول محدود بالنسبة لمفردات اللغة، حتّى إنّ الكتاب الكريم لم يوظّفه إلاّ مرّةً واحدة في قوله تعالى: ﴿يوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة﴾"[5].

يأتي التجانس في التصدير كأعلى درجة موسيقية يبلغه التجانس نسبة بمواضعه الأخر في الأبيات، فيلحظُ أنّ أكثر حالات الجناس المستخدمة في شعر بشار وردت على هيئة: مجيء اللفظ المجانس الثاني على هيئة مقطع شعري في

---

[1] البديع: 25.

[2] وكتفريق دقيق بين هذه البنى الثلاثة (التكرار - الترديد - الجناس)، إنّ الرأي السائد في الجناس الذي اعتمد عليه الباحث، ينطلق في درس الجناس من الاختلاف في الدّلالة بين اللفظين؛ فإذا كان اختلاف الدلالة ناتجاً عن الاستعمال الخاص بالشاعر، وليس عن الأصل اللغوي، فهو أدخل في باب الترديد، وقد درسناه. أمّا إذا كان اختلاف الدّلالة ناتجاً عمّا محض الاستعمالُ كلاً من اللفظين إلى التعبير عنه من معنى خاص فهو التجانس. وأمّا إذا دلّ اللفظان على المعنى اللغوي الأصلي نفسه، فبابهما باب التكرار. ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات: 65، وينظر البلاغة العربية قراءة أخرى: 363 و372 وما بعدها.

[3] البلاغة العربية قراءة أخرى: 373.

[4] عروس الأفراح: 4/413.

[5] البلاغة العربية قراءة أخرى: 374، والآية رقم 55 في سورة الروم.

آخر لفظ من البيت، ممّا يدلّ على قدرة الشاعر في استغلال أكبر نسبة للجناس في التركيب الموسيقي. وتأتي أشكال التصدير بالجناس على تلك المراتب:

*ما كان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر والثاني ثابت في نهاية البيت:[1]

- يا ويلتي أحرزَها (واهبُ) لا نال خيراً بعدها واهبُ
- كيف يبكي لَمَحْبَسٍ في طُلُول من سيُفضي لحبس يوم طويل[2]

*ما كان اللفظ المجانس الأول في حشو الصدر، كقوله:[3]

- إذا لاح الصِّوارُ ذكرت نُعمى وأذكرها إذا نفح الصِّوارُ

*ما كان اللفظ المجانس الأول في أول العَجُز وصورته:[4]

- فعزٌّ نفساً قلبُها شاخصٌ بفَقْد من ليس بمفقاد
- لا تُبالي إذا أصبْتَ من الخمْـ ـر عتيقاً أنْ لا تكون عتيقاً[5]

*ما كان اللفظ المجانس الأول بجانب الثاني في نهاية البيت:[6]

وما زلتُ أستأنيكَ حتّى حَسَرْتَني بوعْد كجاري الآل يخفى ويخفق

وينحصرُ النوع الثاني في الصدر، وهو أقلُّ موسيقية مقارنة مع الدرجة الأولى، لقرب المفردتين وحصرهما في الشطر الأول، وهو أيضاً على مراتب:

*ما كان اللفظ المجانس الأول في أول الصدر والثاني في نهايته، وصورته:[7]

---

(1) الديوان: 1/ 225، الواهب الأول (اسم علم)، والثاني هو اسم الفاعل من (وهب).

(2) الديوان: 4/ 152.

(3) الديوان: 3/ 247، الصِّوار الأول: اسم جمع وهو القطيع من الظباء أو بقر الوحش. والصِّوار الثاني: هو القطعة من المسك وجمعها أصْورة.

(4) الديوان: 3/ 94.

(5) الديوان: 4/ 111، العتيق الأول بمعنى المعتَّقة، أي الخمر القديمة الخزن في الدّن. والعتيق الثاني: بمعنى المعتوق من النار.

(6) الديوان: 4/ 119.

(7) الديوان: 4/ 125.

- يـا عبـدَ بـالله ارحَمـي عبـدَك   وعلِّليــه بمُنـــى وعـــدِك

- يا (طَيِّبَ) سيَّان عندي أنت والطِّيبُ   كلاكما طيِّبُ الأنفاس محبوبُ[1]

*ما كان اللفظ المجانس الأول في حشو الصدر، وصورته:[2]

....(..) ... (..)   .....

- أمّـا الربيـع فكـالربيع فعـا   لُـهُ المحمـودُ شـاهدُ

*أو ما كان اللفظ المجانس الأول والثاني متلاصقين في نهاية الصدر:[3]

... (...) (...)   ....

ولم يـدَعْ أحـداً ممّـن طغـى وبغـى   إلاّ تنـاولَهم بـالكفِّ فاحتُصدوا

أمّا بقية أنواع المنازل فهي تأتي بشكل متفرّق غير مقيّدة بتصدير ولا بمقادير معيَّنـة، وهـذا بـدوره يجعلـه أقـلّ إسـهاماً في توليـد الموسـيقى مقارنـة بالـدرجتين السابقتين.

يرى (جاك كوهين j. Cohen) أنّ التجانس الصوتي هو نتيجة لمبدأ التمفصل المزدوج، إذ ينتج التجانس مدلولات مختلفة بدوال متشابهة كلياً وجزئياً[4]، "ويبدو أنّ الأسـاس لتمييـز هـذا النـوع مـن التجـانس الـصوتي هـو التـشديد علـى عنـصر الـسِّمة المميِّـزة distiuctif trait الـذي شـدّد عليـه ياكبـسون، وهـي سمـات مميّـزة لكونها تميز الألفاظ بعضها عن بعض، مادامت عبارة عن نـاقلات المعنـى" [5] أي إنّ السمات المميِّزة هي المرتكز لدراسة التجانس في النص الشعري، كما يمكن إيضاح ذلك من خلال أمثلة لبشار منها قوله:[6]

فغنّـت الـشَّرْب صـوتاً مونقـاً رَمَـلاً   يذكي السرور ويبكي العين ألوانا

---

(1) الديوان: 1/ 193.
(2) الديوان: 3/ 45.
(3) الديوان: 2/ 287.
(4) بنية اللغة الشعرية: 75 ـ 76.
(5) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد :81.
(6) الديوان: 4/ 197.

فهذا النظام المتوازن يوحي بتشابه صوتي بين كلمتَي (يذكي، يبكي)، ومع إعادة النظر في الكلمتين معاً يمكننا أن نشخّص التمييز بين الكلمتين، وذلك لوجود سمة ميّزت بينهما وهي (الذال) في (يُذكي) و(الباء) في (يبكي)، والملاحظ أيضاً أن الكلمتين متوازيتان في السطر على المستوى الدّلالي، إذْ كلمة يذكي تربطها علاقة دلالية بكلمة (السرور) بينما كلمة (يبكي) ينظر إليها في علاقتها الدّلالية مع كلمة (العين)، فنجد لكلٍّ مقطع دلالة مختلفة عن الآخر، ويرجع ذلك للاختلاف الفونيمي بين (الذال والباء)، والأكثر من ذلك، تبدو الكلمتان داخل سياقهما متباينتين دلالياً، إذ كل واحدة تؤكّد انتماءها إلى فئة معينة وهي هنا فئة الاستمرار Continu فيما يتّصل بـ (يُذكي)، لأنّ الإذكاء[1] في مقابل اللااستمرار discontinue فيما يتعلق بـ (يبكي)، لأنّ البكاء حدٌ للاستمرارية ما دام يضع نهاية وهكذا، فنتيجة اختلاف فونيمي مميِّز اختلفت الدّلالة كلياً، ويمكن اختزال هذا الاختلاف في هذا الشكل:

(يبكي)	(يُذكي)
Continu	discontinue

وهذا أنموذج آخر يمثّل الظاهرة نفسها ولكن من زاوية مختلفة:[2]

يُطيعُك في التقوى ويُعطيك في النَّدى ولا تلْقَه إلاَّ وللجود أمْعَجُ

إذ نجد تجانساً صوتياً بين كلمتي (يطيعك) و(يعطيك) والسِّمة المميِّزة بينهما راجعة إلى التبادل الموضعي بين صوتيمي (الطاء والعين) وليس إلى اختلافهما، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّه كلّما تقلّص عنصرُ المشابهة في صوتيم واحد، كان التجانس الصوتي في حدوده القصوى، وكلّما ازداد عنصر الاختلاف تقلّص التجانس الصوتي إلى حدّ أدْنى[3]، كما هو الشأن في قول بشار الآتي:[4]

وزجّاءَ برجاءَ في جوهرٍ تَروقُ بها عينُ مَنْ يلمحُ

---

[1] يُذكي بالضمِّ، أذكى النّار إذا أوقدها، واستعمل الإذكاء للزيادة مطلقاً على وجّه المجاز.
[2] الديوان: 2/ 85.
[3] ينظر البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 85.
[4] الديوان: 2/ 110.

يوجد بين كلمتي (زجّاء وبرجاء) ـ بجانب عنصر التوازن الموجود بينهما ـ تجانس على مستوى المقطع الأخير، إلاّ أنّ التجانس الصوتي بين الكلمتين قد تقلّص إلى حدّ أدْنى نظراً لوجود صوتيم (الزاي) فقط في (زجّاء) و(الباء والراء) في (برّجاء).

ـ المهيمنات الصوتية:

يطلق (جان كوهين) على هذا النوع اسم الجناس الحرفي[1]، وهو يرى أنّه يكون مماثلاً للقافية، لأنّه يفيد من الإمكانات اللغوية للحصول على أثرٍ قوامه المماثلة الصوتية Honophine بيد أنّ المفارقة تبقى في كون الجناس يعمل داخل البيت فيحقق من كلمة إلى كلمة ما تحققه القافية من بيت إلى بيت وبهذا يمكن "أن نتحدّث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية"[2]، ويظهر من هذا أنّ هيمنة صوت أو أصوات بعينها على أجواء النص، توفّر إمكانات موسيقية ونغمية شبيهة بالقافية، مع مفارقة أنّ النشاط الموسيقي للمهيمنات هذه جار على المستوى الداخلي للبيت الشعري، بخلاف القافية التي توفّر إمكاناتها الموسيقية على المستوى الخارجي فحسب، ومن أمثلة هذه الظاهرة الموسيقية قول بشار في ذمٍّ يعقوب بن داود عندما أمسك عنه العطاء:[3]

(يعقوبُ) قد ورد العُفاةُ عشيةً   مُتَعرِّضين لسَيْبِكَ المُنْتاب

إذ يهيمن صوتيم (العين) على البيت، لأنّه تكرر أربع مرات تناسباً مع الطبيعة الاحتكاكية لصوت العين في الاسم (يعقوب) وفي كلمة (العطاء) الذي منعه يعقوب، بجانب هيمنة أصوات الياء والتاء والباء.

ومن الأمثلة على هذا النوع قوله:[4]

لم أنْسَ ما قالَتْ وأترابُها   في مَعْرِك يَنظُمْنَ مسباحا:

---

[1] ينظر بنية اللغة الشعرية: 82.
[2] م. ن: 82.
[3] الديوان: 1/161.
[4] الديوان: 2/ 152 ـ 153.

أقْلِلْ مِنَ الطِّيبِ إذا زرتَنا ... إنِّي أخافُ المِسْكَ إنْ فاحا

لا تترُكَنا غَرَضاً للعدى ... إنْ كنتَ للأهوالِ سبّاحا

لم أدرِ أنّ المسكَ واشٍ بنا ... إنْ حارَ بابَ الدارِ مسباحا

فسمَّحَتْ أخرى وقالت لها: ... لا تحْرِما ما كانَ إصْلاحا

لابُدَّ مِنْ طيبٍ لمعتادِه ... يغذو به نفساً وأرواحا

إذ يهيمن صوتُ الألف (الطويل والقصير) هيمنةً واضحةً على المقطع، فقد ورد صوت الألف الطويل تسعاً وثلاثين مرّة، وصوت الألف القصير تسعاً وستين مرةً، وهما يعكسان انتشار رائحة المسك التي ضمّخَ المخاطِب نفسه بها، والتي ملأت المكان، من خلال طول الألف وحركة الفتحة.

وتناسقاً مع الانكسار النفسي الذي عاشه الشاعر نتيجة موت ابنه، نلاحظ هيمنة صوت الياء الطويلة والقصيرة (الكسرة) التي توحي بالرقة[1] على بنية النص:[2]

أجارتَنا لا تجْزَعي وأنيبي ... أتاني من الموت المُطِلِّ نصيبي

بُنَيَّ على قلبي وعيني كأنَّهُ ... ثوى رهْنَ أحجارٍ وجارَ قَليبِ

إذ تمّ تكرار الياء اثنتي عشرة مرة، وحركة الكسرة أربع عشرة مرة، وذلك من أجل رسم ملامح الحزن الطاغي على مشاعر المخاطِب، فأدّى صوت الياء وحركة الكسرة وظيفة موسيقية رسمت ملامح النص، ولوّنت أسلوبه بلون خاص.

وللتوسع يمكنُ التمثُّل بقصيدته الرثائية ـ الغزلية (غَمَضَ الحديد)[3] التي تجسّد هذا الجانب بصورة جلية:

غمضَ الحديدُ بصاحبَيْكَ فغمَّضا ... وبقيتَ تطلب في الحبالة منْهَضا

وكأنّ قلبي عند كلِّ مصيبة ... عَظْمٌ تكرر صدْعُهُ فتهيَّضا

---

[1] ينظر الخصائص: 152/2.

[2] الديوان: 1/ 254.

[3] الديوان: 4/ 91 ـ 94.

وأخٌ سلوتُ له فأذكرُهُ أخٌ	فمضى وتُذكرُكَ الحوادثُ ما
فاشرَبْ على تَلَفِ الأحبَّة إنَّنا	جَزَرُ المنيَّة ظاعنين وخُفَّضا
ولقد جريتُ مع الصِّبا طَلَق الصِّبا	ثمَّ ارعويتُ فلم أجدْ لي مَرْكضا
وعَلِمْتُ ما عَلِمَ امرؤ في دهره	فأطعتُ عُذَّالي وأعطيتُ الرِّضا
وصَحوتُ من سُكْرٍ وكُنت موكَّلا	أرعى الحمامةَ والغُراب الأبيضا
ما كلُّ بارقةٍ تجودُ بمائها	ولربّما صدق الربيعُ فروَّضا
ومُنيفةٍ شَرَفاً جَعَلتُ لها الهوى	إمَّا مكافأةً وإمّا مُقرَضا
حتَّى إذا شَرِبَتْ بماء مودَّتي	وشَرِبْتُ بَرد رضابها متبرِّضا
قالت لتربيها اذهبا فتحسّسا	ما باله ترك السلام وأعْرضا
قدْ ذُقتُ ألفَتَهُ وذُقْتُ فراقه	فوجدتُ ذا عسلاً وذا جَمْرَ الغضا
يا ليت شعري فيمَ كان صدودهُ	أ أسأتُ أم رعْدَ السحابُ وأومَضا
ويلي عليه وويلتي من بَيْنه	ما كان إلاَّ كالخضاب فقد نَضَا
سبحان من كتب الشقاءَ لذي الهوى	كان الذي قد كان حُكماً فانقضى

إذ تجد تكراراً لفونيمات معيَّنة أظهرها صوت المدّ الألف والضاد في القافية وأجواء القصيدة كلية، بجانب الأصوات المفخمة القريبة من الضاد كالظاء والطاء والصاد[1]. فالضاد بفخامتها ـ مع قريباتها ـ فخّمت الموقف تناسباً مع فخامة الموقف والقصيدة ـ كما هو معلوم ـ هي رثائية في شقّها الأول، أما الشق الثاني فتفرغ لرسم معالم اللوحة الغزلية، فجاء صوتيم الألف لتسهم بشكل مباشر في تصوير معالم اللوحة الغزلية، لأنّ الألف "من أصوات المدّ التي تتَّسمُ بطاقة هائلة في الأسماع وبقدرتها على الاستمرار مستفيدة من طول زمنها في النطق"[2]، وهي

---

[1] الأصوات اللغوية (محمد علي الخولي): 214 ـ 216.

[2] في الأصوات اللغوية ـ دراسة في أصوات المدّ العربية: 24 ـ 25.

مـن أصـوات الـلـين الـتي تخـدم الأبعـاد الرقيقـة[1]، وهكـذا تُعمِّـقُ البنيـة الـصوتية التـصوُّر الثنـائي الـذي يـشكل بنيـة القـصيدة، وموضـوعها؛ (الرثـاء × الغـزل)، إذْ تتناوش المكوِّنات الصوتية بين قطبين: الثقل المقيَّد غمض الحديد بصاحيبك ← وبقيتَ) والـسلاسة المنطلقـة (ولقـد جريتُ مـع الـصِّبا ← طلـق الـصِّبا)، وتجـسد طبيعة القافية المنتهيـة بالألف الممدودة إرادة الذات ونزوعها القوي إلى الانطلاق خارج مدار المغلق (الحديد ـ الهيض ـ خفَّضا ـ الموت) أي أنَّ صوتي الألـف والـضاد يـشكلان وَجْهـي ثنائيـة ضـدّية طرفهـا (المـوت) وطرفهـا الآخـر (الحيـاة والحـبّ) فتصبح الموسيقى الداخلية المتولِّدة من هذه الهيمنة، انفجاراً داخلياً يتموَّج عبر كيان القصيدة في نزوع متجدِّد مع كل بيت جديد يشكل قرار القصيدة النهائي.

ـ التجاوب الصوتي:

تقوم هذه البنية على التجاوب الـصوتي بين الدالين المكرَّرين، بحيث يلاحظ ثبـات موقـع اللفـظ الثـاني، بخـلاف الأول الـذي تختلـف مرتبتـه وتتنـوع، وجـدير بالإشارة أن البعد المكاني في هذه البنيـة يأخذ الأولوية، إذ إنَّ تلاشي هذا البعد يحوِّل البنية إلى صورة أخرى من صور التكرار[2].

أشكال التجاوب في شعر بشار:

❖اللفظ الأول في الصدر:

تتّسع فيـه المـساحة المكانيـة إلى أقـصاها، حيـث يكـون الـدّال الأول في صـدر البيت، والثاني في نهايته، كقوله:[3]

خليليك ما قدَّمْتَ من عَمَل التُّقى   ولـيس لأيـام المنـون خليـلُ

❖اللفـظ الأول في حـشو المـصراع الأول: تـضيق فيـه المـساحة المكانيـة بـشكل يسير بين الدالّين:

– مَلَلْـتُ عتـابَ أغيـدَ كـلَّ يـوم   وشـرٌّ مـا دعـاك إلى العتـاب

---

[1] ينظر الخصائص: 2/152.

[2] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات: 88.

[3] الديوان: 4/ 151.

إذا بعـثَ الجـوابُ عليـك حربـاً فمالـك لا تكُـفُ عـن الجـوابُ[1]

* اللفظ الأول في نهاية المصراع الأول: إذ تضيق المسافة بين البعدين، وجدير بالإشارة أنّ هذا الشكل أكثر وروداً في شعر بشار مقارنةً بغيره من أشكال التجاوب الصوتي، وهذان الإطاران الصوتيان يحكّمان إيقاع البيت ويخلقان بين مقوماته الصوتية تناسباً:[2]

- فَـدَنا ليُلحـقَ عَيْنَـهُ بـسرورها ودُنُـوُ مـن بَتَـلَ الفـؤاد سُـرورُ
- تَبيتُ تُراعـي اللَّيـلَ ترجـو نفادَهُ ولـيس لليـل العاشـقين نفـادُ[3]
تقلّـــب في داجٍ كـــأنّ سَـــوادَهُ إذا انجـاب موصـولٌ إليـه سـوادُ
لقـد صـادني ريـمٌ أردتُ اصـطيادهُ ومـا كنـت لـولا مـا أردتُ أُصـادُ
فقُلْ في صديق يحسبُ الغيَّ رَشْدَةً وفي بعض حَوْزَات الخليل رشادُ

* اللفـظ الأول في أول المـصراع الثـاني، واللفـظ الثـاني في نهايتـه: إذ تـضيق المساحة بين الطرفين بشكل كبير:[4]

- إذا شـئتُ غـاداني وخـيمٌ ملعّـنٌ وحبّبْـتُ مـن وُدّي لـه فتحبَّـا

وقد يعمد الشاعر إلى أسلوب آخر، يقوم على أربعة أطراف ضمن حدود بيت واحد، فيزداد بذلك موسيقى البيت عمقاً، والبنيـة الـصوتية تماسـكاً، ومثال ذلك قوله:[5]

- تغْـدو لـه العَبَـراتُ عنـد غُـدوِه وتَؤوبُـــهُ الزَّفَـــراتُ عنـــد إيابـــه
- وأخٌ ســـلوتُ لـــه فـــأذكرَهُ أخٌ فمضى وتُذْكرُك الحوادثُ ما مضى[6]

---

[1] الديوان: 1/ 250.
[2] الديوان: 3/ 165.
[3] الديوان: 3/ 135 ـ 137.
[4] الديوان: 1/ 210.
[5] اليدوان: 1/ 279.
[6] الديوان: 4/ 91.

أو قد يقوم على ثلاثة أطراف وذلك كقوله:[1]

- لقد صادني ريمٌ أردتُ اصطيادَهُ   وما كنتُ لولا ما أردتُ أُصادُ

إذ تمَّ التوافق في هذه البنية الصوتية بين البنيتين السطحية والعميقة، فعلى مستوى السطح يؤدِّي التجاوب الصوتي بين (تغدو-غدوه)، و(تؤوب-إياب)، (أخ-أخ)، (صادني-اصاد) مهمة صوتيةً نتيجةً لتردُّد الدالِ بعينه، إذ إنّه أحال البيت إلى دائرةٍ كاملة بدايتُها هي نهايتُها ، وعلى المستوى العميق، فإنَّ الدلالة تلاحمت تلاحماً محكماً بزيادة المائية والطلاوة فيها[2]، وبتمية المعنى نحو التكثيف والتخفيف[3].

- المجاورة:

المجاورة من البنى التي تعتمد التكرار[4]، وهي تتمثّل في تردُّد لفظتين في البيت، كل واحدةٍ منهما بجنب أخرى أو قريباً منها[5].

تأتي المجاورة في شعر بشار ثنائية الأطراف، قلّما يجد المتلقي في شعره على مجاورة ثلاثية، وهي من البُنى الصوتية التي استطاع الشاعر أن يستغل طاقتها الموسيقية إلى أقصى حد، وذلك باختيار الألفاظ المتجاورة بالاعتماد على الصيغ المنتهية بالأصوات الصائتة التي تمتاز بالترجيع الصوتي المماثل للصدى:[6]

- وألزمْتُ حَبلي حَبْلَ من لا تُغبُّهُ   عُفاة النَّدى من حيث يدري ولا يدري

- أخشى عليك من الجارات حاسدةً   أو سَهْمَ غيْرانَ يرميني ويرميك[7]

- يغدون في حَلَقِ النّعيم وتارةً   في المسك يُصبِحُ للجلود جلودا[8]

---

[1] الديوان: 3/ 136.

[2] ينظر العمدة: 2/ 4، وينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: 368.

[3] ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات: 88.

[4] مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي: 432.

[5] ينظر كتاب الصناعتين: 431.

[6] الديوان: 3/ 282.

[7] الديوان: 4/ 123.

[8] الديوان: 2/ 334 ـ 338.:

كيـــف الأمـــيرُ لزائـــرٍ مُتخيِّـــرٍ   تـــرك الأقـــارب والبعيـــد بعيـــدا

أو بالاعتماد على الصيغ التي تنتهي بالصوامت ولكن ما قبلها صائت، وهي أقلّ إيحاءً من السابقة من حيث الإيقاع والموسيقى:[1]

- فخمـــةٌ فَعْمـــةٌ بُـــرودُ الثَّنايـــا   صَـــعْلةُ الجيـــد غـــادةٌ غيـــداء

- لا يَفْشَلون ولا تُرجَى سُقاطَتُهم   إذا عـــلا زأرُ آســـاد لآســـاد[2]

. التناسج الصوتي:

تختزل البنية الإيقاعية ذلك الدّمَ الساخن الذي يُحدث الارتجاج والتموّج داخل القصيدة، وذاك المنطق الذي يحكم سير الكلمات في سياقاتها، فالبنية الإيقاعية بنية لحمية (تناسجية)، وهي تشكل المنطلق الأساس لولوج ذلك العالم الثَّر الذي يُدّعى اللغة الشعرية[3]. إذ تمتاز بعض النصوص بتناسج مجموعة مستويات صوتية تسهم في خلق إيقاع داخلي محكم، ومن ثمّ تعميق أبعاد الصورة الدلالية، فبالتأمّل في قول بشار:[4]

لم يَطُـــلْ ليلـــي ولكـــنْ لم أنَـــمْ   ونفـــى عنّـــي الكـــرى طيـــفٌ ألم

نجد أنّ تأثير هذا البيت لا يرجع إلى رقّة الأصوات، وانسيابية التركيب، بل يرجع الأمر إلى تناسج أصوات اللام والميم والنون - والتي هي أحلى الأصوات[5] - وقد أحْدث هذا التناسج انسجاماً موسيقياً في صميم صياغة هذه الدفقة الشعرية، جعل من موسيقى البيت تبلغ ذروتها [6].

تقوم البنية الصوتية في شعر بشار عبر التناسج بين الأصوات المتماثلة، في المفردات المختلفة أو المتشابهة، بخلق تواشج وتناغم داخلي، ففي قوله:[7]

---

[1] الديوان: 1/ 117.

[2] الديوان: 2/ 303.

[3] ينظر البنية الإيقاعية: 5.

[4] الديوان: 4/ 166.

[5] ينظر المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/44.

[6] ينظر جرس الألفاظ: 238.

[7] الديوان: 4/ 44.

لمــستُ بكفّــي كفَّــهُ ابتغــي الغنــا   ولم أدر أنّ الجود من كفّه يُعْدي

نسج الشاعر نغمياً كلمتي (ابتغي - الغِنى) بعضها في بعض عبر تناسج الغين المكسورة في (ابتغي) في الغين المكسورة لـ (الغِنَى) لخلق التناغم الداخلي في بنية التعبير من جهة، وتعميق صورة غِنى الممدوح وطموحه هو في الغِنَى من جهة أخرى. وفي قوله:[1]

إذا رَزَمَــتْ أنَّــتْ وأنَّ لهــا الــصَّدى   أنــينَ المــريض للمــريض يُجاوبُــهْ

فضلاً عن ترديد الفعل (أنَّ) المشحون بالجمال الصوتي والحزن الدفين، فإنَّ تناسج التائين بين (رزمَتْ) و(أنّتْ) وتجاوب الصّدى، خلقا موسيقى خاصة تضافرت مع المعنى وامتدّت عبر فضاء الصحراء الموحشة المترامية.

لا تنحصر أشكال التناسج الصوتي في شعر بشار في نسق معين، ولا في أماكن ثابتة في البيت والقصيدة، وهذا ما جعل هذا العنصر الموسيقي ينطوي على قيمة حركية مفتوحة، يمكننا توضيح ذلك من خلال هذه النماذج:[2]

– وذات دَلّ كــأنَّ البــدرَ صــورتها   باتَتْ تُغنّي عميد القلب سَكْرانا

– يا عبد قد طال المطالُ فأنْعمي   واشفي فؤادَ فتىً يهيمُ مُتيَّم[3]

– فلا يحسبُ البيضُ الأوانسُ أنَّ في   فؤادي سوى سُعْدى لغانية فضلا[4]

– إذا أصْــبَحْتَ صَــبَّحَك التَّــصابي   وأطــرابٌ تَــصُبُّ عليــك صَــبّاً[5]

وبهذا يعقد الشاعر ضفائر صوتية تنطلق من داخل القصائد، لتنسيج الدفقات الموسيقية المتناغمة، من أجل إثراء القيم الموسيقية الداخلية في بنية نصوصه الشعرية.

---

[1] الديوان: 1/ 314.
[2] الديوان: 4/195.
[3] الديوان: 4/ 180.
[4] الديوان: 4/ 129.
[5] الديوان: 1/ 165.

- انطلاق المدى:

تشكل الأفعال إشارات شعرية سامية القيمة في إحداث إيقاع إشاري متحرك[1]، وبارتكاز نصوص بشار على البنية الفعلية لأداء البث الشعري، استطاع أن يستغل هذه الطاقة الموسيقية المتحركة في الأفعال، ولكن هذا لا يعني ردّ ما تتمتّع به نصوص الشاعر من إيقاعية متحركة إلى البنية الفعلية وحسب، بل نجد لديه توظيفاً فنياً للبنية الاسمية لاستخلاص طاقتها الموسيقية من خلال إيجاد المدى بين طَرفي الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) وفكّ التشابك بينهما، وعزلهما عن بعض، لتصبح كلُّ إشارة منها إشارة مستقلة عن الأخرى، وينشأ بينهما مدى تتبعث منه الحركة[2]، فمن الأبيات التي تحمل هذه السمة الموسيقية:[3]

فالعين مني عن النِّسوان صائمةٌ   حتَّى يكونَ على الحوراء إفطاري

فبدل أن يقول (فالعين صائمة..) قال (فالعين ... صائمة) ليجيء بعناصر أخرى تفصل بين بداية الشطر ونهايته لتأكيد المدى، ولعمرانه بانفعالات مضافة فصار: **فالعين /منّي/ عن النِّسوان/ صائمة.**

ويحاول الشاعر أن يوسِّع المدى بين طرفي الجملة الاسمية، فيجعل من الأول صدر البيت ومن الثَّاني نهايته:[4]

لخدِّك من كفَّيْك في كلِّ ليلة   إلى أنْ ترى وجْهَ الصباح وسادُ

فصارت القراءة للجملة الاسمية (لخدِّك ... وسادُ) مشدودة فيما بين طرفيها، إذ جعل هذا المدى الصوتي والزمني من البيت يمتلك إيقاعاً ذا محورين، محور في الاستهلال، ومحور في الختام، متواشجاً مع حركة فعلية موجودة بين طرفي الخبر والمبتدأ (أن ترى وجْهَ النهار).

---

[1] الخطيئة والتكفير: 71.

[2] ينظر الخطيئة والتكفير: 71.

[3] الديوان: 3/ 168.

[4] الديوان: 3/ 135، وينظر: 3/ 167، 2/ 315، 4/ 91، 1/ 180، 1/ 341، 1/ 119، 2/ 20، 3/ 83، 3/ 19.

ولا ينحصر هذا الأسلوب لدى الشاعر في المبتدأ والخبر، بل هو جار أيضاً على (إنّ واسمها) على نحو قوله:[1]

- فبتُّ لمَّا زوَّدتني وكأنّني   من الأهل والمال التِّلاد حريبُ

- كأنَّ القولَ من فيك   لنا درٌ وياقوتُ[2]

وأكثر من ذلك يحاولُ الشاعر توظيف المدى الموسيقي في البنية الفعلية، لخلق إيقاع إضافي متولِّد من المدى الناشيء في قلب الجملة الفعلية بين الفعل وفاعله، على نحو قوله:[3]

- يفيضُ على المُستَمطرين غَمامُهُ   ومرهوبُهُ يسقي بسُمِّ الأساود

- فلستُ بناسٍ منْ رُضابكَ مَشرَباً   وقد حان من شمس النهار غروبُ[4]

- تثوبُ لكَ القبائلُ مُجلباتٍ   كما ثابَتْ على النُصُبَين عادُ[5]

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا التنوع الثّر للسِّمات الصوتية في شعر بشار، ولّد إشارات موسيقية متنوعة ومتجدِّدة، ذات تردُّد سريع ومتناسج فيما بينها، إذ يجد المتلقِّي نفسه مشدوداً إليها، لا ينتهي من سمة حتّى يجد الأخرى تمسك به؛ وهذا ما نشّط حركة النصوص وإيقاعها، وأجرى فيها روح التجدُّد ، فلا تدع النصوص الشعرية فرصةً ينتابها السكون من داخلها، ولا فرصةً للجمود أن يهيمن على أجوائها، عبر تلاحم الوزن مع القافية، والقافية مع الأصوات، والأصوات مع الكلمات، والكلمات مع التراكيب، والتراكيب بصفتها إمكانيات مستساغة تتسع لجميع العناصر الموسيقية المذكورة، بما فيها الوزن والقافية - وحدتين موسيقيتين بارزتين - وبهذا ابتعد الشاعر بشعره عن حالة التشبّع بقيمة فنية معينة عبر هذا التنوع الفني[6]، إذ إنّ الخاصية

---

(1) الديوان: 1/ 180.

(2) الديوان: 2/ 20.

(3) الديوان: 3/ 82.

(4) الديوان: 1/ 180.

(5) الديوان: 3/ 56.

(6) التشبُّع: مصطلح من مصطلحات الكيمياء، وظّف في مجال الدراسات النقدية، وهو يعني أنَّ المادة المنحلّة في السائل - كالسكر في الماء - قد بلغت كمّيتها حدّاً لم يَعُد لكمية السّائل معه

الأسلوبية بمثابة المادّة المنحلّة، والنص بمثابة السائل، فإذا تكررت سّمة أسلوبية باطّراد تشبَّع النص فلم يَعُد يطيق إبرازها كعلامة مميّزة.

قدرة على مزيد للقبول، واستعملها ريفاتير في دراساته النقدية. (ينظر الأسلوبية والأسلوب: 170).

ثبت المصادر والمراجع

- الاتجاه الأسلوبي في النقد العربي: د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: د. عبد المجيد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، 1988.
- أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1990.
- أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د. قيس إسماعيل الأوسي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1988.
- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي: ياسين النصير، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- أسرار البلاغة: الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، تحقيق السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، 1981.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.
- الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية: د. سعد مصلوح، ط1، دار البحوث العلمية، مطبعة حسان، 1980.
- الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د. ت.
- الأسلوب والأسلوبية: كراهم هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.
- الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدّي، ط3، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1982.
- الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة النهضة المصرية، ط4، القاهرة، 1950.
- الأصوات اللغوية: د. محمّد علي الخولي، ط1، مكتبة الخريجي، الرياض، 1407 هـ - 1987م.
- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة: د. نايف خرما، سلسلة عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1979.
- الأغاني: أبو الفرج حمزة بن حسن الأصفهاني، مصور عن طبعة دار الكتب المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، 1383 هـ - 1963م.
- أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب: رومان ياكبسون، ترجمة: فالح صدام الأمارة، وعبد الجبار محمّد علي، ط1، دار الشؤون العامة، بغداد، 1990.

- الأفكار والأسلوب - دراسة في الفن الروائي ولغته: أ. ف. تشيشترين، ترجمة حياة شرارة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.
- الأمالي: الشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي العلوي، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، 1373 هـ - 1954م.
- الإنسان ذلك المجهول: ألكسيس كاريل، تعريب: شفيق أسعد فريد، مؤسسة المعارف، بيروت، 1974.
- الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، أبو عبد الله جلال الدين محمّد بن سعد الدين عبد الرحمن، مطبعة علي صبيح وأولاده، الأزهر، 1966.
- بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره؛ د. إحسان عباس، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1978.
- البرهان في علوم القرآن: الزركشي، بدر الدين محمّد بن عبد الله، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1957 - 1957.
- بشار بن برد: إبراهيم عبد القادر المازني، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1944.
- بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- البلاغة العربية في ثوبها الجديد، د .بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979.
- البلاغة العربية قراءة أخرى د. محمد عبد المطّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - 1997.
- البلاغة والأسلوبية: د. محمّد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص: هنرش بليث، ترجمة وتعليق: د. محمّد العمري، ط1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989.
- بناء الرواية - دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ: د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: د. مصطفى السعدني، الأسكندرية، 1992.
- بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- تحاليل أسلوبية: د. محمّد هادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

- تحليل النص الشعري: د. محمّد فتوح، ط1، جدة، 1420 هـ - 1999م.
- تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة: د. عبد الله محمّد الغذّامي، دار الطليعة، بيروت، 1987.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفراي، ترجمة: د. محمّد الربيعي، ط1، دار المعارف بمصر، 1975.
- جدلية الخفاء والتجلّي - دراسة بنيوية في الشعر: د. كمال أبو ديب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- جدلية الزمن: غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1402هـ - 1982م.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980م.
- جماليات الإبداع الموسيقي: جيزيل بورليه، ترجمة: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. د. ت.
- جماليات القصيدة المعاصرة: د. طه وادي، ط2، دار المعارف بمصر، 1989.
- جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، سلسلة وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980.
- جواهر البلاغة: السيد أحمد الهاشمي، دار الفكر، بيروت، 1414 هـ - 1994م.
- حدس اللحظة: غاستون باشلار، ترجمة: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، الدار التونسية للنشر - آفاق عربية (مشترك)، بغداد، 1986.
- الحيوان: الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط2، مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965.
- الخصائص: أبو الفتح عثمان ابن جني (- 392 هـ)، تحقيق: محمّد علي النجّار، ط1، دار الكتب المصرية، 1952.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات: د. محمّد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
- الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية: د. عبد الله محمّد الغذّامي، ط1، جدّة، 1405 هـ - 1985م.
- دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1983.
- دراسات تطبيقية في الشعر العربي: د. عبدة بدوي، ذات السلاسل، الكويت، 1988.
- دراسات في الشعر والمسرح: د. مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، 1960.

- دراسات في اللغة والنحو: د. عدنان محمّد سلمان، مطابع دار الحكمة، بغداد، 1991.
- دراسات في المعاني والبديع: د. عبد الفتاح عثمان، مطبعة التقدم، القاهرة، 1983.
- دراسات في النص الشعري - عصر صدر الإسلام وبني أمية: د. عبدة بدوي، ذات السلاسل، الكويت، 1407 هـ - 1987م.
- دروس في الألسنية العامة: فردينان دي سوسير، تعريب: صالح الفرمادي - محمّد الشاوش - محمّد عجينة، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1985.
- دلائل الإعجاز: الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المديني، مصر، 1984.
- دلالات التراكيب - دراسة بلاغية: د. محمّد أبو موسى، ط1، دار العلم للطباعة، القاهرة، 1979.
- دور الكلمة في اللغة: ستيفن أولمان، ترجمة: د. كمال محمّد بشير، ط3، القاهرة، 1986.
- ديوان بشار بن برد: بشار بن برد، تحقيق: الشيخ محمّد الطاهر ابن عاشور، مراجعة: محمّد رفعت فتح الله ومحمّد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف الترجمة والنشر، القاهرة، 1369 هـ - 1950م.
- الرؤيا في شعر البياتي: محي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- الرمز الشعري عند الصوفية: د. عاطف جودة النصر، ط1، بيروت، 1978.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمّد فتوح أحمد، ط2، دار المعارف بمصر، 1978.
- الزمن في الأدب: هانز ميرهوف، ترجمة: د. أسعد رزوق، القاهرة، 1972.
- سرقات أبي نواس: مهلهل بن يموت بن المزرع، تحقيق وشرح: د. محمّد مصطفى هدّارة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1957.
- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. د. ت.
- سيكولوجية الطفل غير العادي والتربية الخاصة، د. عبد السّلام عبد الغفّار ود. يوسف محمّد الشيخ، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1985.
- السيناريو: سدّ فيلد، ترجمة: سامي محمود، وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون، بغداد، 19879.
- شخصية بشار: د. محمّد النويهي، ط1، مكتبة النهضة المصرية، 1951.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1388 هـ - 1986م.
- شرح ديوان كعب بن زهير: مراجعة نخبة من العلماء، دار القاموس الحديث - دار الفكر للجميع، بيروت، 1986.

- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين - دراسة تحليلة، د. محمود عبد الله الجادر، جامعة بغداد، 1979.
- شعر الحرب في أدب العرب: د. زكي المحاسني، دار المعارف بمصر، 1961.
- شعرنا الحديث إلى أين: د. غالي شكر، دار المعارف بمصر، د. ت.
- الصوت الآخر - الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: فاضل ثامر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة: جيل دلوز، ترجمة: حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- صورة الرحيل ورحيل الصورة - دراسة في شعر المتنبي: خالد الوغلاني. دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.
- الصورة في شعر بشار بن برد: عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، 1983.
- الصيغ الزمنية في اللغة العربية: د. مالك المطّلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي: طاهر سليمان حمّودة، الدار الجامعية، الأسكندرية، 1983.
- علم الرواية: رولان بورونوف - ريال أونيلية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
- عروس الأفراح ضمن شروح التلخيص: بهاء الدين السبكي، أحمد بن علي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1937.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1985.
- علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته: د. صلاح فضل؛ ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1405 - 1985م.
- علم اللغة النفسي: د. عبد المجيد سيد أحمد منصور، الرياض، 1985.
- علم المعاني: د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1974.
- العمدة في صناعة الشعر ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمّد محي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة بمصر، 1383 هـ - 1963م.
- العملية الإبداعية في فن التصوير: د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987.
- فصول في الشعر ونقده: د. شوقي ضيف، ط3، دار المعارف بمصر، 1988.
- الفعل زمانه وأبنيته: د. إبراهيم السامرائي، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1400 هـ - 19802م.
- فقه اللغة العربية: د. كاصد ياسر الزبيدي، مديرية دار الكتب، الموصل، 1407 هـ - 1987.
- الفكر التربوي في رعاية الطفل الكفيف: د. لطفي بركات أحمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978.

- فلسفة اللغة: كمال يوسف الحاج، دار النشر للجامعيين، ط1، بيروت، د. ت.
- الفلسفة والفيزياء: د. محمّد عبد اللطيف مطلب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985.
- فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- الفن خبرة: جون ديوي، ترجمة: د. زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، ط5، دار المعارف بمصر، 1965.
- في الأصوات اللغوية - دراسة في أصوات المدّ العربية: مالك المطّلبي، دار الرشيد، العراق، 1981.
- في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر - دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي: د. مالك المطلبي، دار الرشيد، العراق، 1981.
- في حداثة النص الشعري - دراسة نقدية: د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987.
- في النحو العربي - قواعد وتطبيق: د. مهدي المخزومي، ط2، دار الرائد العربي، بيروت، 1406 هـ - 1986م.
- في النقد الحديث - دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية: نصرت عبد الرحمن، عمان، 1979.
- في النقد المقارن والدراسات النقدية: د. داود سلوّم، الموصل، 1976.
- في النقد والأدب - العصر العباسي: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.
- القافية والأصوات اللغوية: محمّد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، 1977.
- قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: د. عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، 1984.
- قصيدة وصور - الشعر والتصوير عبر العصور: د. عبد الغفار المكّاوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1965.
- قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة محمّد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م.
- قضايا النقد الحديث: محمّد صايل حمدان، ط1، عمّان، 1991.
- القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي: د. محمود البستاني، ط1، إيران، مشهد 1414 هـ.
- القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن معتز: د. توفيق الفيل، ذات السلاسل، الكويت، 1984.
-كتاب سيبويه، سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، تحقيق: عبدالسلام هارون، بيروت- لبنان،

ط2، 1403هـ - 1983م.
- كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (- 395 هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، مصطفى عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1971.
- كتاب العين: أبو عبد الله الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت، 1400 هـ - 1980م.
- الكلام إنتاجه وتحليله: د. عبد الرحمن أيوب، الكويت، 1984.
- كيف تكتب السيناريو: صلاح أبو السيف، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1981.
- لذة النص: رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، د. ت.
- لسان العرب: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي - مؤسسة التأريخ العربي - بيروت - لبنان، ط3، د. ت.
- لسانيات النص - مدخل إلى انسجام النص: محمّد خطّابي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
- اللسانيات والدلالة والكلمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، القاهرة، 1996.
- اللغة الشاعرة: عباسة محمود العقاد، القاهرة، 1966.
- اللغة العليا - النظرية الشعرية: جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الثقافي الأعلى، دمشق، 1995.
- اللغة والإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي: د. شكري محمّد عياد، انترناشونال، لبنان، 1988.
- اللغة والفكر: د. نوري جعفر، الرباط، 1971.
- اللغة والمعنى والسياق: جون لاينز، ترجمة: عباس صادق عبد الوهاب، مراجعة: د. يوئيل عزيز، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
- مباديء النقد الأدبي: أ. أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم: د. محمد مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963.
- المبدأ الحواري - دراسة في فكر ميخائيل باختين: تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.
- المتنبي ماليء الدنيا وشاغل الناس: وقائع مهرجان المتنبي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (-637 هـ) تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، ط1، مطبعة الرسالة، مصر، 1963.
- مجمع الأمثال، الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت.

ـ المختار من شعر بشار: اختيار الخالديين، أبي طاهر إسماعيل بن أحمد التجيبي القيرواني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

ـ مدخل إلى علم الأسلوب: د. شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982.

ـ المذاهب النقدية ـ دراسة وتطبيق: د. عمر محمّد الطالب، مطبعة مطبعة جامعة الموصل، الموصل –العراق، 1414هـ –1993م.

–المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د.عبدالله طيب المجذوب، ط1، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1374هـ –1955م.

ـ مسائل في فلسفة الفن المعاصرة: جان ماري جويتو، ترجمة: د. سامي الدروبي، ط2، دمشق، 1965.

ـ مصطلحات نقدية من التراث العربي، محمّد عزام، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

ـ معالم التوحيد: د. مروان إبراهيم القيسي، المكتب الإسلامي، عمان، 1989.

ـ معاني النحو: د. فاضل صالح السامرائي، مطبعة التعليم العالي في الموصل، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، 1989 ـ 1991.

ـ معايير تحليل الأسلوب: ميكائيل ريفاتير، ترجمة: د. حميد لحمداني، ط1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1993.

ـ المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية: د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978.

ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د. سعيد علوش، ط1، دار الكتاب اللبناني ـ سوسبيرس الدار البيضاء، 1405 هـ ـ 1985م.

ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، لبنان، 1979.

–معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، بتحقيق وضبط: عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت–لبنان، 1399هـ – 1979م.

ـ مفاهيم في الفيزياء الحديثة: آرثر بايزر، ترجمة: منعم مسكور، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، د. ت.

ـ مفتاح العلوم: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، 1981.

ـ مفهوم الشعر في التراث النقدي: د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982.

ـ مقالات في الشعر الجاهلي: يوسف اليوسف، ط1، دار الحقائق، الجزائر، 1983.

ـ من بلاغة النظم العربي ـ دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني: د. عبد العزيز عبد المعطي عَرَفة، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1405 هـ ـ 1985م.

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء: القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، 1966.

ـ منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث: د. علي زوين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

ـ مواهب الفتاح في شرح وتلخيص المفتاح. ـ ضمن شروح التلخيص: أبو يعقوب المغربي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1937.

ـ النار في التحليل النفسي: غاستون باشلار، ترجمة: نهاد خياطة، ط1، دار الأندلس، بيروت 1984.

ـ النحو الوافي: عباس حسن، بيروت ـ لبنان ـ ط1، 1428 هـ ـ 2007م.

ـ النص القرآني وآفاق الكتابة: أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993.

ـ نظرية الأدب: أوستين وارين ورينيه ويليك، ترجمة: صبحي محي الدين، دمشق، 1392 هـ ـ 1972م.

ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.

ـ نظرية التلقي ـ أصول وتطبيقات: د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م.

ـ النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

ـ همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: جلال الدين السيوطي، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، وعبد السلام محمد هارون، د. ت.

ـ وراء الأفق الأدبي: د. علي جواد الطاهر، بغداد، 1977.

ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ـ366)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجاوي، ط4، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1966.

الدوريات

ـ الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق: د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، ع1، السنة 17، بغداد، 1992.

ـ البنية الصوتية بين تشكيل الخطاب الشعري ونظرية التلقي: د. قاسم البريسم، مجلة المدى، ع22، (4) سنة 1988.

ـ العلاقة بين الصوت والمدلول: عبد الكريم مجاهد، مجلة الأقلام، ع 7 ـ 8، السنة 17، بغداد، 1982.

ـ علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة: د. صلاح فضل، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع1، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، 1984.

ـ قضايا الأدب العربي، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية.

ـ اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب: د. عبد السّلام المسّدي، مجلة الأقلام، ع9، السنة 18، بغداد، 1983.

ـ المظاهر الفنية السينمائية في شعر مولوي تاوه كوزى (باللغة الكردية): د. إبراهيم قادر محمّد، مجلة جامعة دهوك، إنسانية أكاديمية، المجلد 2، العدد 6، تشرين الأول، 1999.

ـ منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي: د. سمير شريف ستيتية، مجلة آداب المستنصرية، ع 16، بغداد، 1988.

رسالة جامعية

ـ الفضاء الشعري عند السياب: لطيف محمّد حسن، رسالة دكتوراه، بإشراف د.عمر محمّد الطالب، جامعة الموصل، كلية الآداب، 1994.



